

H. Eccl.

1112 v

H. Ecol. 1112^v

Steinmann

<36635072210018

<36635072210018

Bayer. Staatsbibliothek

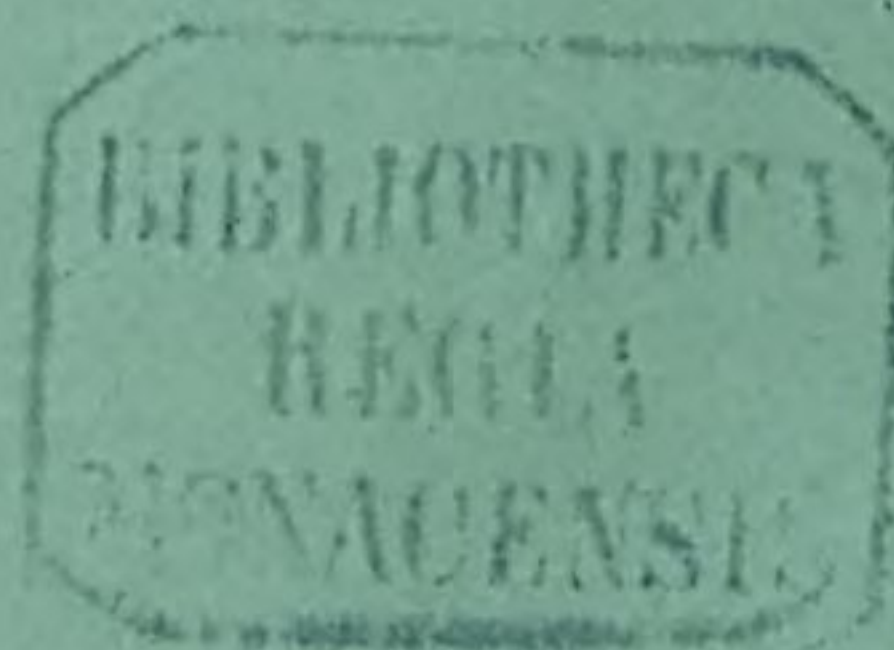
DIE TITULI
UND DIE
KIRCHLICHE WANDMALEREI
IM ABENDLANDE

VOM V. BIS ZUM XI. JAHRHUNDERT.

ERTER TEIL.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG
VORGELEGT VON
ERNST STEINMANN.

LEIPZIG 1892
DRUCK VON RAMM & SEEMANN.



DIE TITULI
UND DIE
KIRCHLICHE WANDMALEREI
IM ABENDLANDE

VOM V. BIS ZUM XI. JAHRHUNDERT.

ERTER TEIL.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DES DOKTORGRADES

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VORGELEGT VON

ERNST STEINMANN.

Die vorliegende Dissertation ist der erste Teil einer grösseren
Abhandlung, die der philosophischen Fakultät in Leipzig vorge-
legen hat und unter demselben Titel als ein Heft der neuen
Folge von E. A. Seemanns Beiträgen zur Kunstgeschichte dem-
nächst erscheinen wird.



Lebenslauf.

Am 4. September 1866 wurde ich, Ernst Steinmann, als Sohn des evangelisch-lutherischen Geistlichen Dr. phil. Steinmann zu Jördensdorf in Mecklenburg-Schwerin geboren. Nachdem ich den ersten Unterricht in der Heimat genossen hatte, besuchte ich von Ostern 1880 bis Herbst 1883 das derzeitige Progymnasium Doberau und absolvierte die höheren Gymnasialklassen in Friedland in Mecklenburg-Strelitz, wo ich Ostern 1887 das Zeugnis der Reife erhielt. Um Theologie zu studieren, bezog ich zunächst die Universität Tübingen, wo ich auch geschichtliche und kunstgeschichtliche Vorlesungen hörte und bestand im Laufe des nächsten Semesters in der Landesuniversität Rostock das Hebraikum. Nach einem zweiten, dort zugebrachten halben Jahre wandte ich mich im Herbst 1888 nach Leipzig. Hier wurde ich durch Anton Springer in das Studium der Kunstgeschichte eingeführt, dem ich mich bald ganz gewidmet habe. Meinem gütigen heimgegangenen Lehrer, dem ich auch die Anregung zu vorstehender Arbeit verdanke, schulde ich unaussprechlichen Dank. Nächst ihm fühle ich mich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Overbeck, dessen archäologischem Seminar ich 4 Semester als ordentl. Mitglied angehörte, zu warmer Dankbarkeit verpflichtet. Endlich hörte ich in Leipzig noch die Vorlesungen der Herren Professoren Janitschek, Sohm, Luthardt, Maurenbrecher, Lamprecht, Heinze und Wundt. Am Schluss des Sommersemesters 1892 denke ich meine akademischen Studien in Leipzig abzuschliessen.

Nola.

In einer Studie über die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert hat Anton Springer¹⁾ die Bedeutung der metrischen Inschriften, der „tituli“, für die Kenntnis der Malerei in der karolingisch-ottonischen Zeit nachgewiesen und zugleich ausgesprochen, dass die Sitte, durch Verse Gemälde zu beschreiben und zu erklären, schon in der altchristlichen Zeit gebräuchlich war.

Wenn also im neunten und zehnten Jahrhundert nur eine Uebung viel früherer Zeit sich fortsetzte, so muss es sich der Mühe verlohnen, auch jene älteren Versinschriften einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen und in zusammenhängender Betrachtung die Tituli zu schildern, deren Bedeutung für die Geschichte der Malerei im ersten Jahrtausend jedem sofort klar wird, der sich den geringen Denkmälervorrat aus dieser Zeit vor die Augen stellt.

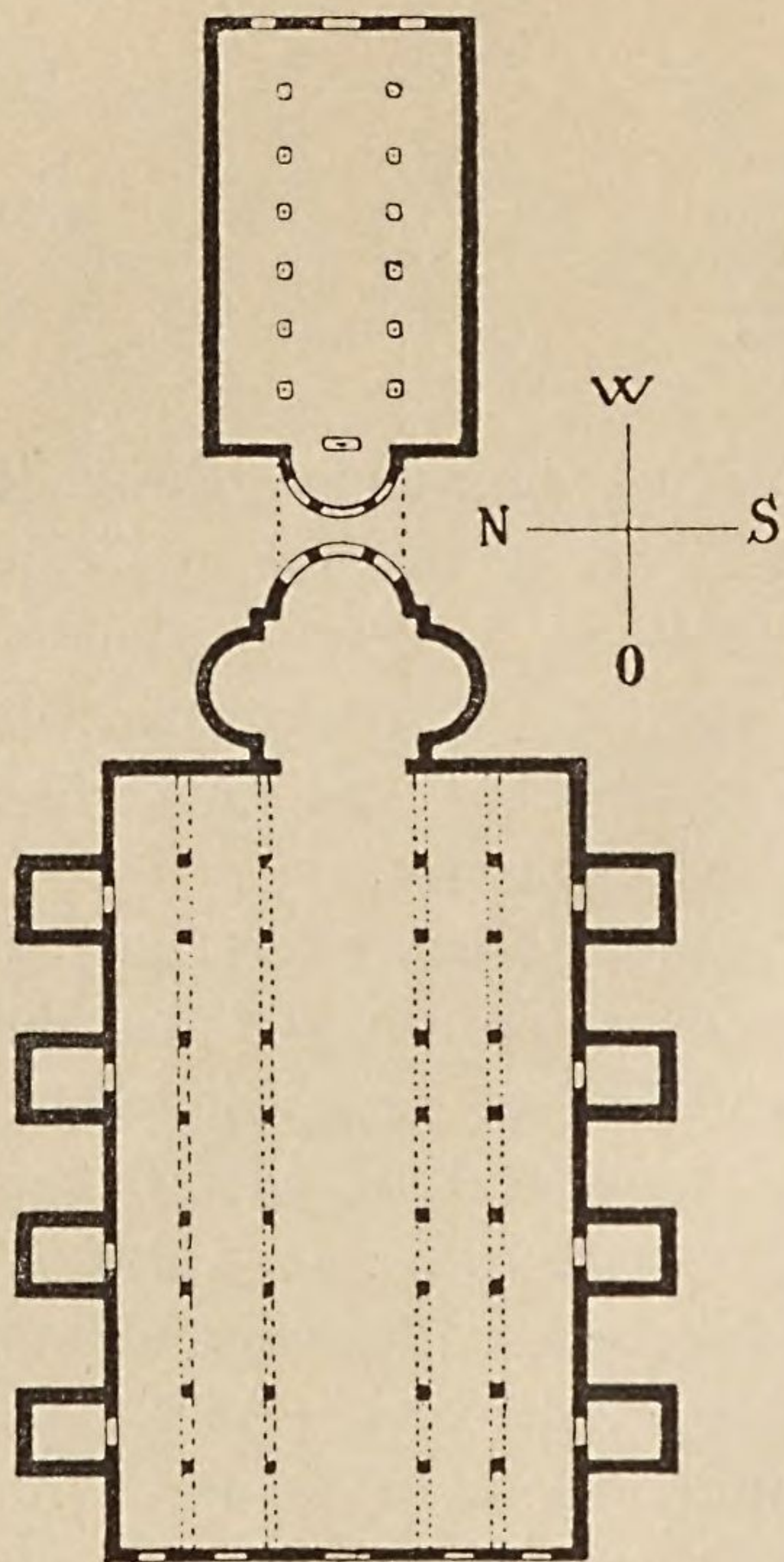
Natürlich wird eine solche Schilderung in Italien ihren Ausgangspunkt nehmen; aber nicht in Rom werden wir beginnen, obwohl hier in den Mosaiken die ältesten Wandgemälde uns erhalten sind, und auch die Nachforschung nach Inschriften ergebnisreich sich gestalten wird, sondern in Nola, denn nirgends werden wir fester von dem Wert der Tituli überzeugt wie dort, nirgends besser in das Studium derselben überhaupt eingeführt.

Von der glänzenden Basilika, die Paulin von Nola²⁾ in den

1) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bonn 1886, pag. 133 ff.

2) Die Werke Paulins von Nola wurden benutzt in der Ausgabe von Migne, Patrologia Latina Tom. 61 und Le Brun, Paris 1685, De Rossi, Ins. Chr. Vol II, P. I, p. 185, 189—192. Eine Uebersetzung des Briefes an Severus findet sich bei Augusti, Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik (Leipzig 1841) p. 154 ff.

Jahren 400 bis 403 errichtete und mit der vornehmsten der vier schon vorhandenen Basiliken, die das Grab des hl. Felix barg, verband, ist zwar heute nichts mehr erhalten, und doch können wir uns nicht nur von der architektonischen Anlage dieses Baues,



sondern auch von seiner ebenso glänzenden wie eigenartigen¹⁾ inneren Ausstattung ein einigermaßen anschauliches Bild entwerfen. Wir verdanken diese Gunst der ausführlichen Art, in welcher Paulin in einem Briefe²⁾ an seinen Freund Sulpicius Severus³⁾ Anlage und Schmuck der Felix Basilika schildert, und diese Aufzeichnungen werden wirksam ergänzt durch das, was im IX. und X. Carmen Natale⁴⁾ des hl. Felix einschlägiges sich findet, Lobgesänge, die der federgewandte Bischof — diese Würde wurde dem Paulin nach dem Tode des Bischofs Paulus i. J. 409 übertragen — zu den Geburtstagen des von ihm hochverehrten Heiligen zu dichten pflegte.

Die Beschreibung Paulins in seinem Briefe an Severus genügte, zu einer glücklichen Lösung der architektonischen Fragen, die H. Holtzinger⁵⁾ in einem Grundriss der Doppel-Basilika niederge-

1) Dass die Sitte, die Kirchen mit Gemälden zu schmücken, damals noch selten war, berichtet Paulin uns selbst (Carm. Nat. d. S. Felice IX, 543).

2) Paul. Epist. XXXII.

3) S. Severus baute eine Kirche in Primaculum bei Eluso, einer Stadt in Gallia Narbonensis und schmückte sie mit Inschriften und Gemälden. Epist. XXXII, 10.

4) C. N. IX, v. 511 ff., X, v. 17 ff.

5) Zeitschrift für bildende Kunst XX (1885), p. 135.

legt hat. Die zwei Punkte, auf die es dem Verfasser vor allem ankam, zu beweisen, dass die Absis der neuen Basilika die Kleeblattform besass, und dass die Verbindung der neuen mit der alten Basilika durch eine Verbindung der beiden Absiden vor sich ging, indem dieselben in Arkadenbögen nach einer hellen Verbindungshalle — *transenna* nennt sie Paulin — sich öffneten, erscheint in der That „eine logische Notwendigkeit“, und damit steht die Anlage in der Hauptsache fest. Verschieden wurden nur die Worte Paulins in Betreff der Säulenreihe des Mittelschiffes der neuen Basilika gedeutet, wo es heisst „*quibus duplex per singulos arcus ordo dirigitur*“; Holtzinger ordnet die zwei Säulenreihen nebeneinander an, Zestermann¹⁾ dagegen glaubt, die Säulenreihen haben übereinander gestanden.

Man ist indessen schon aus dem Grunde geneigt, Holtzinger zu folgen, weil bei der Anordnung der Säulen übereinander für die Bilder, welche, wie wir hören werden, die Hochwand des Mittelschiffes zierten, kein Platz bleiben würde.

Macht schon das Verständnis der architektonischen Anlage der Doppelbasilika einige Schwierigkeiten, so ist auch die Anordnung der Bilder und Tituli in ihr nicht immer ganz leicht. Jedenfalls scheint Paulin von einem einheitlichen Grundgedanken beim Schmuck seiner beiden Kirchen ausgegangen zu sein; er spricht sich selbst also darüber aus; [C. N. X, v. 171]:

et tribus in spatiis duo Testamenta legamus,
hanc quoque cernentes rationem lumine recto,
quod nova in antiquis tectis, antiqua novis lex
pingitur; est etemim pariter decus utile nobis
in veteri novitas atque in novitate vetustas.

Der Gedanke aber an eine alte und eine neue Kirche, die durch ein Mittelglied verbunden werden, erweckt in Paulins Phantasie sofort auch die Idee des alten und neuen Bundes, der durch Christus vereinigt wird. Der alte Bund, so schreibt er an Severus, bildet die Grundlage des neuen, der neue aber bringt den alten

1) Die antiken und christlichen Basiliken, Leipzig 1847, p. 148.

zum Abschluss¹⁾. Im alten die Hoffnung, im neuen der Glaube, die Gnade Christi aber verbindet beide, ein Gedanke, der endlich auch in einem der Tituli der Transenna²⁾ selbst noch einmal ausgesprochen wird.

In der neuen Basilika, so werden wir später hören, schmückten die historischen Darstellungen aus dem alten Testament die Hochwände des Mittelschiffes, wir sind also zu der Annahme berechtigt, dass eben dort in der alten Basilika die Schilderungen aus dem neuen Testament angebracht waren. Indessen genügte dem kunst sinnigen Bischof dieser Schmuck für seine Kirchen nicht, denn ausser den historischen Darstellungen war über den Thüreingängen und in der Absis symbolischer Schmuck angebracht.

Leider können wir uns von dem Bilderschmuck der alten Basilika keine deutliche Vorstellung machen, denn ausser den Darstellungen aus dem neuen Testament im Mittelschiff, die uns genauer nicht beschrieben werden, kennen wir nur Tituli erbaulichen Inhaltes über den Arkadenbögen³⁾ nach der Mittelhalle und über der inneren und äusseren Wand eines Gartenpförtchens⁴⁾. Könnten wir wenigstens den Bildern, die Paulin im Carmen Natale X, 20 beschreibt, einen sicheren Platz anweisen! Aus der ziemlich verworrenen Schilderung lässt sich nur so viel entnehmen, dass in einer der alten Basiliken, wahrscheinlich der Grabkirche, drei Zellen sich befanden, von denen die mittlere mit Märtyrerbildern, die zur rechten und linken mit Darstellungen des Hiob und Tobias einerseits, der Judith und Esther andererseits geschmückt waren⁵⁾. Jedenfalls wandte Paulin seine Aufmerksamkeit auch den vier älteren Gotteshäusern zu, ja von der Grabkirche des Heiligen, die er mit

1) Epist. XXXII, 5.

2) Epist. XXXII, 15

3) Epist. XXXII, 15.

4) Epist. XXXII, 12.

5) Nach Garrucci (storia dell' arte christiane Prato 1881, vol. I, p. 489) gehörte dies Atrium zu der neuen Basilika; Zestermann (a. a. O. p. 146) spricht von einem gemeinsamen Atrium für die drei ältesten Basiliken; aus dem Text (C. N. IX, 1—10) lässt sich nur schliessen, was der Herausgeber Paulins, Le Brun, in seiner Inhaltsangabe sagt:

veteres S. Felicis basilicas novis aedificiis auget.

seinem Neubau verband, betont er, dass sie an Glanz diesem in keiner Weise nachstand¹⁾.

Die eigentliche Liebe des Bauherrn aber gehörte der neuen Felixbasilika, und indem wir zur Betrachtung ihres Bilderschmuckes uns wenden, treten wir an das interessanteste Kapitel in Paulins Schilderungen heran.

Aus dem Briefe an Severus und Carmen Natale IX, v. 515—35, 607—635 schöpfen wir alles, was wir über den inneren Schmuck der Kirche wissen, und zwar beschreibt Paulin in dem Briefe an den Freund Bilder und Verse, welche Pforten und Absis seiner Kirche zierten, während uns im Carmen Natale genaue Nachrichten über den Bilderkreis im Mittelschiff erhalten sind. Von besonderem Werte sind alle diese Angaben deshalb, weil zuverlässige Ortsbestimmungen nicht fehlen, sodass das Bild, welches wir uns von der Gesamtanordnung der Tituli und ihrer Gemälde entwerfen können, an Klarheit kaum zu wünschen übrig lässt.

Trat man durch den Haupteingang im Osten in die neue Basilika ein, so las man die Worte:

pax tibi sit quicumque dei penetralia Christi pectore pacifico
candidus ingrederis²⁾,

und eben dort war das Zeichen des Kreuzes gemalt, das ein anderer Titulus erläuterte:

cerne coronatam domini super atria Christi stare crucem, duro
spondentem celsa labori,
Praemia: tolle crucem, qui vis auferre coronam³⁾.

Schritt man dann weiter durch Schiff und Absis, so konnte zunächst über den Arkadenbögen⁴⁾, die Chor und Transenna verbanden, keine Thürinschrift stehen, weil oben das Absisgemälde mit seinem Titulus prangte, und darunter noch eine zweite Inschrift angebracht war, welche auf die unter dem Altar geborgenen Reliquien und vor allem auf die köstlichste unter ihnen, einen

1) C. N. X, 204 und 210. 2) Epist. XXXII, 12. 3) Epist. XXXII, 12.

4) Vgl. zu den Arkadenbögen in der Absis die Anlage der Basilika, welche Bischof Severus, ein Zeitgenosse Paulins, in Neapel errichten liess, im Bull. di archeologia christ. 1880—81, p. 144, Pav. X und XI.

Splitter des hl. Kreuzes, hinwies. Beim Eintritt dagegen in die Verbindungshalle selbst traf das Auge über dem Mittelbogen auf die schon oben angezogenen Verse, die auf die symbolische Bedeutung der Transenna hinwiesen, und über den Bögen zur rechten und linken waren ebenfalls zwei erbauliche Tituli¹⁾ angebracht. Wandte sich nun der Besucher um, also der neuen Basilika zu, so wurde auch hier durch Wort und Bild sein Auge gefesselt:

Alma domus — so heisst es über der Mittelpforte — triplici patet ingredientibus arcu testaturque piam janua trina fidem²⁾, über den rechten und linken Arkadenbogen aber waren rot (mit Zinnober) gemalte Kreuze angebracht, in der Weise, wie die Tituli es beschreiben:

ardua floriferae crux cingitur orbe coronae
et domini fuso tincta cruore rubet
quaeque super signum resident coeleste columbae;
simplicibus produnt regna patere dei.
item de eodem

hac cruce nos mundo et nobis interfice mundum,
interitu culpaе vivificans animam;
nos quoque perficies placitas tibi, Christe, columbas,
si vigeat puris pax tua pectoribus.

Dass endlich auch dem, der von der alten Basilika in die Verbindungshalle trat, Tituli, hier ohne bildliche Darstellungen, von den Arkadenbögen herabwinkten, wurde oben schon erwähnt, alle drei sind allgemein belehrenden Inhaltes³⁾.

Sehen wir uns zunächst alle diese Verse auf ihren Inhalt an, so bemerken wir, dass sich neben dem lehrhaften und auferbauenden Element vor allem ein symbolisches geltend macht. Das Kreuz bedeutet das Leiden des Christen auf Erden, die rote Farbe erinnert an das Blut des Herrn, die Krone aber ist das Zeichen des glorreichen Sieges, und endlich die Tauben sind das Sinnbild der Unschuld und Sanftmut; ja, der dreifache Eingang ist nicht be-

1) Epist. XXXII, 15.

2) Epist. XXXII, 13.

3) Zwei andere kurze Thürinschriften teilt De Rossi aus einem Codex Cluniacensis aus dem IX. Jahrh. mit (Ins. Chr. Vol. II, P. I, p. 192, n. 6 u. 7).

deutungslos, er soll den Christen seines Glaubens an den dreieinigen Gott sich bewusst werden lassen.

Noch reicher fast als in diesen Versen sind die symbolischen Beziehungen in dem Titulus¹⁾, der uns das Absisgemälde der neuen Basilika beschreibt. Wir sehen hier das Geheimnis der Dreieinigkeit dargestellt: Christus in der Gestalt des Lammes auf dem Felsen, von dem die vier Ströme, d. h. die vier Evangelisten ausgehen; je sechs Lämmer von jeder Seite nahen sich ihm, die zwölf Apostel; die Purpurblumen und die Palmen weisen auf das Paradies hin; auf das Lamm auf dem Felsen aber schwebt der hl. Geist in Gestalt der Taube herab, und aus den Wolken wird die Hand Gottes sichtbar. In der Mitte des Bildes war dann endlich, wiederum den Heiland personifizierend, das Kreuz angebracht, welches zwölf Tauben, die zwölf Apostel, im Kranze umgaben.

Im Zusammenhange mit diesem Bilde beschreibt Paulin noch ein anderes Absisgemälde der Kirche in Fundi, welches damals noch in Arbeit war.

Die Verwandtschaft dieses Bildes mit dem in Nola leuchtet im Titulus²⁾ auf den ersten Blick ein; auch hier erscheinen sym-

-
- 1) pleno coruscat Trinitas mysterio,
 stat Christus agno, vox Patris Coelo tonat,
 et per columbam Spiritus Sanctus fluit.
 Crucem corona lucido cingit globo,
 cui coronae sunt corona Apostoli,
 quorum figura est in columbarum choro.
 pia Trinitatis unitas Christo coit
 habente et ipsa Trinitate insignia:
 deum revelat vox paterna et Spiritus.
 sanctam fatentur crux et agnus victimam,
 regnum et triumphum purpura et palma indicant.
 petram superstat ipsa petra ecclesiae,
 de qua sonori quatuor fontes meant,
 Evangelistae viva Christi flumina. (Epist. XXXII, 10.)
- 2) sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent,
 ardua crux pretiumque crucis sublime corona;
 ipse Deus nobis princeps crucis atque coronae.
 inter floriferi coeleste nemus paradisi
 sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno.
 agnus ut innocua injusto datus hostia letho,

bolische Elemente; doch tritt in der Anspielung auf das Weltgericht ein neues Element in dem Bilde auf, in dem das symbolische mit dem historischen sich berührt.

Bevor wir aber zu diesem letzteren Gedankenkreise uns wenden, haben wir zu fragen, in wie weit wir von den geschilderten Gemälden eine greifbare Vorstellung uns machen können, und ob vielleicht Monumente vorhanden sind, die das, was wir aus den Titeln erfahren, wirksam ergänzen. Kehren wir noch einmal zu den Thürinschriften zurück: Ueber dem Haupteingang im Osten sehen wir ein bekränzttes Kreuz, über den Eingang zu derselben Basilika von der Verbindungshalle her waren über dem rechten und linken Arkadenbogen rote Kreuze, Blumenkränze und Tauben gemalt, ein Kreuz endlich sahen wir an hervorragender Stelle in den zwei Absisgemälden in Nola und Fundi, und endlich hing es mit Gold und Edelsteinen geziert, als Kronleuchter dienend, über dem Hochaltar¹⁾.

Wir werden begreifen, dass das Zeichen des heiligen Leidens Christi in der Kunst Paulins eine grosse Rolle spielen musste, wenn er es in seinen Gedichten so häufig besang. Ja, sein Geist erhebt sich zu wahrhaft poetischem Schwunge, singt er vom Kreuz und seiner Bedeutung für den Christen:

o crux magna dei pietas, crux gloria coeli,
crux eterna salus hominum, crux terror iniquis
et virtus justis, lumenque fidelibus,

so rühmt er in einem seiner Lieder und bringt auch hier mit dem Kreuze die Krone in Verbindung, wenn er den Lobgesang schliesst:

alite quem placida sanctus perfundit hiantem
spiritus, et rutila Genitor de nube coronat.
et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat,
bis geminae pecudis discors agnis genus haedi
circumstant solium; laevos avertitur haedos
pastor et emeritos dextra amplectitur agnos.

(Epist. XXXII, 17.)

1) Carm. Natale XI, v. 608. Ueber ein Kreuz, welches auf dem Altar gestanden haben soll, vgl. Augusti, Beiträge zur chr. Kunstgesch. II, p. 129 u. 130.

Ut bene nostra domus maneat, bene classis agatur
in cruce fixa fidem, vel de cruce nacta coronam¹⁾.

Ausser den vielen Gedichten und Epigrammen, die Paulin zum Ruhme des Kreuzes verfasste, spricht er sich auch gelegentlich der Schilderung eines Diebstahls, dem der kostbare Leuchter in Kreuzform über dem Hochaltar zum Opfer fiel, über die Darstellungsweise des Kreuzes sowohl, wie des Monogrammes aus, und teilt uns mit, dass das Kreuz auf zweierlei Art, als „*crux immissa* $\perp$ und *crux commissa* **T**, dargestellt zu werden pflegte.

Die Darstellung des Monogrammes hat Garrucci²⁾ eingehend besprochen; in demselben soll sich vor allem der Name *XPICTOZ* vollständig ausgedrückt finden, und darum wird die Rundung des Rho nach links verlängert; zugleich bedeutet das so entstehende T das Scepter, durch welches Christus die Welt regiert, und das X die vier Himmelsrichtungen der von ihm beherrschten Erde; die Buchstaben *A* und *ω* aber dürfen nicht fehlen, denn die drei Striche, aus denen sie gebildet werden, bedeuten die Dreieinigkeit Gottes. Man sieht also die symbolischen Beziehungen sind auch hier für den Dichter massgebend.

Es bleibt die Frage zu beantworten, welche Kreuz- oder Monogrammdarstellungen Paulin für seine Kirche wählte. Dass der Kronleuchter die Form des Monogramms trug, erzählt er uns selbst³⁾; dass für die Absis nach dem Vorbilde von S. Apollinare in Classe bei Ravenna die *crux immissa* $\perp$ gewählt war, geht aus Wickhoffs⁴⁾ Untersuchungen über diesen Gegenstand deutlich hervor. Wir haben uns also nur noch mit den Kreuzen zu beschäftigen, welche im Osten (Fassade) und Westen (Arkadenbögen von der Transenna her) über den Eingängen angebracht waren. Ein deutliches Bild der Kreuze geben uns hier die Tituli. Dort heisst es zunächst von dem über dem Haupteingange angebrachten Kreuz, dass es mit einer Krone geschmückt war, und daran wird die Mahnung geknüpft, das Kreuz zu tragen, um die Krone zu erlangen. Das letztere wird uns bestimmen, hier zunächst in dem

1) Poema XIX, v. 714. 2) A. a. O. Vol. I, p. 487.

3) Carmen Natale XI, v. 608 ff.

4) Römische Quartalsschrift III (1889), p. 158 ff.

Ausdruck *crux*¹⁾ das einfache Kreuz zu erkennen, und so fragen wir nur noch, was der Dichter mit einer *crux coronata* sagen wollte. Zwei Vorstellungen einer solchen waren dem Christen jener Tage geläufig, und es hält schwer, sich für eine derselben zu entscheiden²⁾. Ein Kreuz, welches rings von einem Kranze umschlossen war, erschien den Juden, als sie im Jahre 363 auf Julians Befehl den Tempel von Jerusalem wieder herstellen wollten (Gregor von Nazianz, *oratio II in Julianum*), ein Kreuz, welches nur an der Spitze mit einem Kranz geschmückt war, liess nach Eusebius Darstellung (*Lib. vitae Const. c. 25*) Kaiser Constantin nach der gegen Maxentius gewonnenen Schlacht anfertigen. Von diesen zwei Darstellungen kehrt die erstere, in der das Kreuz vom Kranz umschlossen wird, in fast allen Mosaikgemälden wieder; doch mag hier endlich auch auf eine dritte Möglichkeit hingewiesen werden, auf einen Sarkophag³⁾, wo das Monogramm in den Kranz selbst verflochten ist; der in der Mitte frei bleibende Raum würde dann ein trefflicher Platz für den Titulus sein.

Reicher noch wie dieser Kreuzschmuck an der Fassade scheint die Darstellung gewesen zu sein, die das Auge des von der Transenna her in die Kirche Eintretenden traf. Hier war über dem mittleren Arkadenbogen jener Vers geschrieben, der die Gläubigen auf die Bedeutung der dreifachen Halle hinwies, über jedem der zwei Seitenbögen aber strahlte ein mit roter Farbe gemaltes Kreuz, welches ein reicher Blumenkranz umgab, und über diesem Bilde waren Tauben angebracht, Zeichen des Friedens und der Unschuld. Zunächst kann auch hier nur, wie oben, an ein Kreuz allein gedacht werden, denn es wird „*ardua*“ genannt, und wird als Zeichen der Versöhnung gepriesen; ausserdem aber wird im ersten Titulus ausdrücklich bemerkt, dass der Blumenkranz das Kreuz umschloss, und was von dem einen Kreuze gilt, werden wir der Symmetrie halber auch von dem anderen annehmen müssen. Suchen wir aber endlich unter den erhaltenen Monumenten nach einer Analogie für das durch den Titulus geschilderte Bild, so finden wir

1) Paulin gebraucht das Wort „*crux*“ für Kreuz sowohl, wie für Monogramm.

2) Vgl. Migne, *Patrologia latina* Tom. LXI, appendix n. 155.

3) Aringhi, *Roma subterranea* II, p. 369, Rom 1691.

eine Zusammenstellung von Kreuz, Kranz und Taubenpaar zwar auf einem Sarkophag¹⁾; doch ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die Schilderung dieses Thürschmuckes mit der grossen Kreuzdarstellung im Absisgemälde völlig übereinstimmt.

Das Bild der letzteren aber wurde uns durch Wickhoffs²⁾ glücklichen Gedanken, den Titulus Paulins mit dem in Ravenna in S. Apollinare in Classe erhaltenen Absisgemälde zu vergleichen, zurückgegeben, ein sprechendes Zeugnis, wie erfolgreich das Heranziehen der Tituli ist, vor allem, wenn wir sie mit erhaltenen Monumenten vergleichen können. Darauf hin untersuchen wir nun endlich den Titel des Absismosaiks in Fundi, den Paulin, wie oben erwähnt, in demselben Briefe an Severus sandte. Der Dichter beginnt die Beschreibung mit einer Betrachtung über Kampf und Lohn des Christen, dargestellt in Kreuz und Krone; unter dem blutroten Kreuz, in blumengeschmücktem Paradiese steht Christus in Gestalt eines schneeweissen Lammes, auf welches die Taube des hl. Geistes sich herabsenkt und oben die Hand Gottes eine Krone herabhält; wie ein Richter steht das Lamm auf erhobenen Felsen und von den Böcken zur Linken abgewandt, wendet es sich freundlich zu den Schafen zur Rechten.

Wir brauchen nach Wickhoffs Ausführungen als Analogien zu diesem Bilde nicht die Mosaiken von S. Pudenziana³⁾ und S. Marco zu Rom, auf denen ebenfalls eine Darstellung der Dreieinigkeit sich findet, heranzuziehen, sondern werden die richtige Vorstellung von dem Bilde in Fundi gewinnen, wenn wir auch seinen Titulus mit dem Mosaik in S. Apollinare in Classe vergleichen. Ja, es steht in der Darstellung eines historischen Vorganges, des jüngsten Gerichtes, diesem noch näher, als das Mosaik in Nola, dem es im übrigen in fast allen Stücken gleicht, nur dass eben die Lämmer nicht mehr die Jünger oder die Apostel bedeuten, sondern, dass sie in Böcke und Schafe geschieden, wie etwa im Mosaik in S. Apollinare nuovo⁴⁾ die Seligen und die Verdammten symbolisch darstellen. Lassen wir endlich in dem

1) Aringhi a. a. O. II, p. 191.

2) a. a. O. p. 159 ff.

3) De Rossi, *Musaici christiani delle chiese di Roma* Fasc. XIII u. XIV.

4) Garr. IV, Tav. 248.

das Kreuz umgebenden Kranz die zwölf Tauben, weil von ihnen im Titulus nicht die Rede, fort und denken wir uns Gottes Hand eine Krone haltend, so dürfte auch von diesem Gemälde durch das Ravennatische Mosaik die richtige Vorstellung gewonnen sein.

Wir wenden uns nun zur neuen Felixbasilika in Nola zurück, und nachdem der symbolische Schmuck ihrer Eingänge und ihrer Absis festgestellt ist, wenden wir uns zu den historischen Darstellungen im Mittelschiff.

Was diese betrifft, so muss zunächst mit Nachdruck betont werden, dass sie die neue Basilika und nicht die alte schmückten, ferner dass sie nicht in der Vorhalle, sondern in der Kirche selbst angebracht waren. Diese zwei Punkte wurden bis dahin nicht mit der nötigen Schärfe auseinander gehalten. Zestermann¹⁾ beschreibt uns den Umbau der alten Basilika und berichtet, dass die Darstellungen an den Wänden der Portikus daselbst dem alten und neuen Testament entnommen waren, suchen wir aber in seinen eigenen Anmerkungen nach dem Urtext, so finden wir, dass er die bezüglichen Stellen aus dem alten Testament richtig als zur neuen Basilika gehörig bezeichnet. Augusti²⁾ setzt den historischen Bildercyklus allgemein in eine Vorhalle, während endlich Garrucci³⁾ sich begnügt, ohne nähere Angaben die Verse „nelle due ali del portico“ unterzubringen.

Die Umstände, unter denen Paulin von dem Schmuck des Mittelschiffes seiner Kirche uns berichtet, sind kurz diese:

Nicetas, Bischof von Dacien, hatte schon im Jahre 398 das Grab des hl. Felix besucht, und dem ersten Besuch folgte im Jahre 402 ein zweiter, und damals führte Paulin seinen Gast durch die inzwischen erbaute Felixkirche. In diese Führerrolle nun versetzt er sich wieder bei der Beschreibung der Kirche und ihres Bilderschmuckes, und behalten wir diesen Gedanken im Auge, so werden wir seiner Beschreibung leicht zu folgen vermögen. „Jetzt aber sollst du die Malereien betrachten, die über den farbenprächtigen Säulengängen in langer Reihe angebracht sind; wenn du aber mit zurückgelehntem Haupte alles betrachten willst, so

1) a. a. O. p. 148, 16 Vgl. Ueberschrift u. v. 511.

2) Beiträge II, p. 127.

3) a. a. O. I, p. 489.

musst du deinen Hals ein wenig ermüden,“ so beginnt der Bischof seine Beschreibung¹⁾ und erweckt in uns zunächst die Frage, wo wir uns diese Säulengänge (Portikus) zu denken haben. Die Antwort hierauf ist nicht schwer.

Wir brauchen nur des oft angezogenen Ausspruches eines Zeitgenossen Paulins, des hl. Nilus († 451) uns zu erinnern²⁾, welcher rät, im Sanctuarium das Kreuz, im inneren Raum der Kirche die Geschichte des alten und neuen Bundes zu malen, wollen wir die Regel kennen lernen, nach der man beim Schmuck der Kirchen verfuhr, oder doch verfahren sollte; wir brauchen nur die erhaltenen Monumente in Rom und Ravenna zu fragen, wollen wir erfahren, wo regelmässig in der altchristlichen Kirche die Bilder aus dem alten und neuen Testamente angebracht waren, wir brauchen endlich nur auf Paulins eigene Worte zurück zu greifen, wenn er sagte, dass er im neuen Gotteshause das alte, im alten das neue Testament malen lassen wollte:

In veteri novitas, atque in novitate vetustas [Carm. Nat. X, v. 175].

Das war, um es noch einmal zu wiederholen, das Programm, welches Paulin der Ausschmückung der Mittelschiffe seiner Doppelkirche zu Grunde legte. Die Bilder aus dem neuen Testamente in der alten Kirche, sahen wir oben, beschreibt er nicht weiter; was er uns über die Darstellung des alten Bundes in der neuen Kirche mitteilt, haben wir nun zu untersuchen.

Nachdem also Paulin den Freund gebeten, die Augen aufwärts zu richten, fährt er fort: „Alles ist in der Malerei hier in richtiger Reihenfolge wiedergegeben, was der ehrwürdige Moses in seinen fünf Büchern niedergeschrieben hat; was Josua³⁾ vollbrachte, der den Namen des Herrn (Jesus) trug, unter dessen Führung angesichts der hl. Bundeslade der Jordan stille stand, der Strom gehemmt und die Fluten festgebannt wurden. Eine unerhörte Gewalt teilte den Fluss, ein Teil, nachdem der Strom gehemmt, stand stille, der andere aber ergoss sich im schnellen Lauf ins Meer. So entstand eine Furt, und wo eben noch das Wasser gewaltig

1) Carmen Natale IX, v. 511.

2) Vgl. Augusti a. a. O. II, p. 92.

3) Josua, cap. 3, v. 16 ff.

dahin brauste, da hatte er (Gott) die zusammengepressten Wogen hoch aufgetürmt, und drohend erstand, mit zitternden Fugen zusammengehalten, ein Wasserberg, wartend, dass die Füße durch den trocken gelegten Abgrund hindurch gingen. Und mitten im Fluss auf hart gewordenem Schlamm bewegten die Menschen trockenen Fusses sich vorwärts.

„Wenn dann die Zeiten der Richter zu Ende, bevor die der Könige beginnen, betrachte mit aufmerksamen Auge die Ruth¹⁾, deren schlichte Erlebnisse ihrer Zeit zur Zierde gereichen; einfach erscheint ihre Geschichte, aber sie bezeichnet das Geheimnis eines harten Kampfes. Seht, wie die zwei Schwestern von einander sich scheiden! Ruth folgt der frommen Schwiegermutter, die Arpa verlässt; die eine bricht, die andere hält die Treue; die eine stellt Gott höher als die Heimat, die die andere mehr schätzt, als das Leben.“

Hätten wir nur diese Beschreibung des Bilderkreises, so kämen wir über ziemlich allgemeine Begriffe nicht hinaus, und würden ausserdem eine gleichmässige Behandlung des Stoffes vermissen; denn die Bücher Moses wären auffallend kurz abgethan, während der Dichter andererseits beim Uebergang über den Jordan und bei Ruths Geschichte ungebührlich lange verweilte. Glücklicherweise kehrt Paulin 70 Verse weiter, in denen er uns den Zweck auseinandersetzt, den er mit der Anbringung von Bildern und Versen verfolgt, noch einmal zur Beschreibung der Gemälde selbst zurück, und mit den Worten:

De genesi, precor, nunc orandi collige sensum [v. 607]

geht er zu einer genauen Beschreibung dessen über, was er vorher so kurz in die Worte²⁾ zusammendrängte:

1) Ruth, cap. I, v. 14.

2) Auffallend möchte es scheinen, dass der Dichter zuerst von den fünf Büchern Mosis spricht, dann aber nur Darstellungen aus der Genesis beschreiben will; indessen hält sich Paulin selbst nicht genau an dies letzte Programm, sondern er schliesst die Genesisdarstellungen mit Schilderungen aus dem Exodus VII, dem Auszug aus Aegypten und dem Untergang Pharaos ab; dass die Bücher Leviticus, Numeri und Deuteronomium für bildliche Darstellungen wenig Stoff bieten konnten, liegt auf der Hand.

Omnia namque tenet serie pictura fideli
quae senior scripsit per quinque volumina Moses [v. 519 u. 20].

Was mochte ihn verhindert haben, fragen wir, die genaue Beschreibung der Genesis schon damals vorzunehmen? man kann sich die Sache folgendermassen erklären: Paulin versetzt sich ganz in die Situation zurück, in der er dem Freunde die Bilder zeigte. Sie waren miteinander durch den östlichen Haupteingang in die Kirche eingetreten und standen im Mittelschiff. Wollte Paulin den Nicetas rasch in die in den Gemälden ausgesprochenen Gedankenkreise einführen, so musste er ihm vor allen Dingen einen Ueberblick verschaffen; er wendet sich deshalb der einen Hochwand¹⁾ zu und auf dieselbe hinweisend sagt er, hier sind Scenen aus den fünf Büchern Moses dargestellt, dort aber, und damit wendet er sich nach der anderen Seite, sind die Bücher Josua, der Richter, Ruth und der Könige illustriert; und da er einmal auf dieser Seite sich befindet, beschreibt er, mit seinem Gast das Mittelschiff herunterschreitend, auch wohl zur Erklärung einzelner Darstellungen der Tituli sich bedienend²⁾, eingehender die dort gemalten Bilder.

So gelangen die Freunde bis vor den Chor, Paulin beabsichtigt aber, dem Nicetas auch noch die Bilder an der anderen Hochwand genauer zu beschreiben, und um von vorne anzufangen, durchwandeln sie das Mittelschiff dem Ausgang zu, und diese Zeit benutzt der kunstsinnige Bauherr, um dem eifrig lauschenden Amtsgenossen klar zu machen, warum er die Bilder hier habe anbringen lassen, und welche sittliche Förderung der Gemeinde er sich von ihnen verspreche. Diese Auseinandersetzung nun schildert uns Paulin sehr ausführlich in den Versen 538—606, dann aber, am Eingang angekommen, geht er zur Beschreibung des Gemäldecyklus

1) Ob Paulin an der nördlichen oder südlichen Seite die Schilderung begann, lässt sich nicht entscheiden und ist auch für diese Betrachtung bedeutungslos.

2) Die Verse 521—28, welche die Geschichte Josuas beschreiben, wie die, welche aus der Geschichte Ruths geschöpft sind (v. 533—36), eignen sich sehr wohl zu Inschriften, doch möchten wir sie schon deshalb nicht unbedingt als solche aufstellen, weil in ihnen der Adhortativus fehlt, der, wie wir sehen werden, die Genesis-tituli so deutlich aus der ganzen Darstellung heraushebt.

an der anderen Hochwand über, und des langen Erklärens müde, begnügt er sich damit — und darauf kommt es uns hier vor allem an — ganz oder teilweise die Tituli zu wiederholen, die unter oder über den Gemälden angebracht waren. Dass sämtliche Bilder durch Tituli erklärt wurden, erzählt Paulin uns selbst¹⁾, dass aber diese Tituli, wenn auch vielleicht nicht vollständig im einzelnen, in der Gesamtheit unverkürzt von dem Dichter zur Schilderung der Bilder verwandt wurden, hoffen wir beweisen zu können. Zunächst folgt der Wortlaut der Verse, wie sie erhalten sind, nur nach den einzelnen Darstellungen abgeteilt.

Wir lesen:

1. Adam. Ne maneam terrenus Adam, sed virgine terra
Nascar, et exposito veteri, nova former imago [1. Cor. c. 15, 47].
2. Abraham. Educar tellure mea, generisque mei sim
Degener; et sponsae festinem ad mellea terrae
Flumina, Chaldaei servatus ab igne camini [Gen. cap. 12].
3. Lot. Sim facilis tectis, quasi Lot, fore semper aperta,
Liberer ut Sodomis, neque vertam, lumina retro
Nec salis in lapidem vertar, sale cordis egenus [Gen. c. 19].
4. Isaac. Hostia viva deo, tamquam puer offerar Isac:
Et mea ligna gerens sequar alium sub cruce patrem.
5. Amalec. Inveniam puteos; sed ne, precor, obruat illos
Invidus, et viventis aqua caecator Amalec [Gen. 26 v. 14].
6. Jacob. Sim profugus mundi, tamquam benedictus Jacob
Fratris Edom fugitivus erat: fessoque sacrandum
Supponam capiti lapidem, Christoque quiescam [G. 28].
7. Joseph. Sit mihi castus amor, sit et horror amoris iniqui:
Carnis ut illecebras velut inviolatus Joseph
Effugiam vinclis exuto corpore, liber
Criminis, et spoliū mundo carnale relinquam.
Tempus enim longe fieri complexibus; instat
Summa dies: prope iam Dominus iam surgere somno
Tempus, et ad Domini pulsum vigilare paratos [Gen. 29].

1) Carm. Natale IX, v. 584:

quae super exprimitur titulis, ut littera monstret,
quod manus explicuit . .

8. Auszug aus Aegypten. Sit mihi ab Aegypto bonus exitus,
ut duce lege

Divisos penetrans undosi pectoris aestus,
Fluctibus evadam rubris, Dominique triumphum
Demerso Pharaone canam. Cum supplice voto
Exultando tremens et cum formidine gaudens,
Ipsius pia dona, meos commendo labores [Exod. 7, 14].

Was zunächst diesen acht Tituli gemeinsam ist und sie zugleich auch äusserlich aus dem Rahmen der poetischen Schilderung heraushebt, ist der Umstand, dass der Dichter aus dem erzählenden Ton in den Adhortativus übergeht. Es verdient höchste Bewunderung, wie sinnig er jedem Bilde einen bedeutsamen Inhalt zu geben vermag, wie er sich bestrebt, der Phantasie des Beschauers den richtigen Weg zu zeigen:

Kein irdischer Adam sollen wir bleiben, sondern den alten Menschen ausziehen und neu geboren werden; unsere Heimat sollen wir verlassen und, wie Abraham unseres Geschlechts vergessend, zu den süssen Quellen des gelobten Landes eilen; Lot lehrt uns gastfrei sein, aber die Salzsäule diene uns als warnendes Zeichen, wollen wir rückwärts schauen; wie Isaak sollen wir als lebendiges Opfer uns Gott darbringen, und wie jener sein Holz, so sollen wir das Kreuz Christi tragen; lass uns das Wasser finden, so heisst es im fünften Titulus, das Wasser des Lebens, aber hilf, dass nicht Menschen, wie die Amalekiter dem Isaak, es verschütten; wie der gesegnete Jakob vor Esau floh, so sollen auch wir die Welt und ihre Freuden fliehen; er legte das müde Haupt auf den geheiligten Stein, wir aber ruhen in Christo; keusch sei unsere Liebe, und wie der reine Joseph so sollen auch wir alle Lüste des Fleisches fliehen, denn schon naht der Tag des Herrn; unser Ausgang aber, Herr, aus Aegypten sei gesegnet, rette uns vor Pharao, dass wir sicher hindurch gehen durch alle Fluten und Stürme des Lebens und endlich dein Lob verkündigen.

Das ist in Kürze der Inhalt dieser Tituli und wir fragen, konnten sie besser erfunden sein, um Paulins Zwecke zu dienen, die Besucher des Gotteshauses zu heiligen Betrachtungen anzuregen?

Man könnte einwenden, die ungleiche Anzahl der Verszeilen in den einzelnen Tituli sei auffallend; aber einerseits kommen ähnliche Unregelmässigkeiten auch anderswo vor, z. B. in den Tituli des Neon zu Ravenna¹⁾ und in den Versen des Venantius Fortunatus²⁾ für die Kathedralkirche von Tours, andererseits wissen wir nicht, ob Paulin uns jedesmal alle Verse mitgeteilt hat, oder nur die, welche den Kern des dargestellten umfassen³⁾.

Zum Schluss!

Als Paulin den Sulpicius Severus mit den Bildern an den Eingängen und in der Absis derselben Kirche bekannt machen wollte, quälte er sich nicht mit einer umständlichen Beschreibung derselben, sondern er sandte dem Freunde — und das möchte auch für unsere Behauptung ausschlaggebend sein — die Tituli. Und wozu hätte denn Paulin in seiner poetischen Beschreibung der Felixbasilika noch neue Verse zur Schilderung des Bilderschmuckes im einzelnen verfassen sollen, wenn er dieselben in prägnanter Kürze in den Tituli schon besass?

Haben wir hiermit die Versinschriften auch für eine der Hochwände des Mittelschiffes gewonnen und besitzen wir wenigstens eine allgemeine Kenntnis der an der anderen Hochwand gemalten Bilder, so dürfte uns von dem epigrammatischen Schmuck der Kirche wenig, von ihrem Bilderschmuck, soweit litterarische Quellen hier Ersatz bieten, wesentliches überhaupt nicht fehlen. Denn durch die Tituli kennen wir die Darstellungen an den Eingängen, ein Titulus schildert uns ausführlich das grosse Mosaikgemälde der Absis, und endlich kennen wir die Bilder des Mittelschiffes und die Hälfte der zu ihnen gehörigen Tituli.

1) Migne, Patr. lat. Tom. 106, p. 518. Garr. I, p. 509.

2) Le Blaut, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, p. 251 ff.; ferner sind auch die z. T. noch an den Wänden erhaltenen Tituli in St. Georg in Oberzell verschieden lang. Vgl. die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau ed. Franz Xaver Kraus, Freiburg 1884, p. 8—11.

3) Indessen erscheint die letztere Annahme wegen der nach Form und Inhalt abgerundeten Verse unwahrscheinlich.

R o m.

Hier halten wir inne in der Schilderung der segensreichen Wirksamkeit, die der kunstsinnige Paulinus in seinem Bischofssprengel entfaltete, und aus dem stillen Nola führt uns unsere Betrachtung mitten in das reichbewegte Leben der ewigen Stadt; hier hatte sich schon um die Mitte des vierten Jahrhunderts der wunderbare Wechsel vollzogen, der das Zentrum antiker Bildung und Kultur in den Mittelpunkt christlichen Glaubens und Lebens umgestaltete, aber erst aus dem Ende des fünften Jahrhunderts liegt uns das endgiltige Resultat dieses einzigartigen Prozesses vor. Aus dem Bericht ¹⁾, der über Anzahl und Organisation der Kirchen Roms i. J. 499 in der Synode des Symmachus aufgesetzt wurde, erhalten wir folgendes Bild: den vornehmsten Rang unter den Kirchen Roms behaupteten S. Giovanni in Laterano, S. Peter und S. Paul und neben ihnen nehmen auch S. Lorenzo fuori le mura und S. Maria Maggiore eine privilegierte Stellung ein. Die Pfarrkirchen Roms aber waren die 28 Titelkirchen, unter denen wir schon damals einen Teil der ehrwürdigsten Kirchen Roms vertreten finden: S. Sabina und S. Pudenziana, die zwei berühmten Kirchen des hl. Laurentius, Tituli Damasi et Lucinae genannt, während andere, z. B.

1) Vgl. hierzu den Brief Hadrians I. (772—795) an Karl den Grossen (*sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, Florenz 1767, T. XIII ed. Mansi, p. 801), wo sich der Papst über die Bauthätigkeit seiner Vorgänger ausführlich ausspricht und über die Menge der von ihnen erbauten und geschmückten Kirchen folgendes sagt: *si enim voluerimus enarrare per ordinem nostri praedecessores pontifices quantas ecclesias fecerunt usque nunc, mirifice in eis sacras imagines erigentes, atque diversas historias pingentes, nec non et venerantes, apostolice audemus dicere deficiet nos tempus enumerandi, atque eorum aedificia cum sacris imaginibus et historiis explanandi.*

S. Pietro ad vincula, erst unter Leo III. (von 795—816) als Titelkirchen angegeben werden. Späteren Datums ist ebenso die von Felix IV. (526—30) erbaute Basilika der hhl. Cosmas und Damianus und endlich S. Agnese vor dem Nomentanischen Thor, die bedeutendste Schöpfung Honorius I. (625—38).

Unter den Päpsten glänzten vor allem Damasus (366—84), Sixtus III. (432—40), Symmachus (498—514) und endlich Honorius I. (625—38) durch ihre Sorge für Bau, Erhaltung und Schmuck der Kirchen, dagegen hat sich von Leo's des Grossen Bauten nichts erhalten, und der zweite grösste Papst Roms im ersten Jahrtausend, Gregor I. (594—605), fand in der kurzen Zeit seiner Regierung, während welcher Rom durch Krieg, Hunger und Pestilenz heimgesucht wurde, überhaupt wenig Zeit, sich mit Kirchenbauten zu befassen¹⁾.

Von den in diesen Kirchen erhaltenen Mosaiken ist das von S. Pudenziana²⁾ das ehrwürdigste und zeigt trotz mannigfacher Restaurationen noch heute einen klassischen Stil.

Es stammt aus derselben Zeit, in welcher Paulin seine Kirchen in Nola baute und stellt Christus dar, welcher im himmlischen Jerusalem unter hochragendem Kreuze thront; ihm zur Seite stehen unter den Heiligen die Stifter der Kirche, unter ihm das Lamm, auf das die Taube herabschwebt. Bei aller Aehnlichkeit, die in Einzelheiten zwischen den beiden Mosaiken geherrscht haben mag, beobachten wir doch sofort den Grundunterschied, dass in Rom neben den symbolischen Zeichen figürliche Darstellungen in die Absis treten, ja dass diese sogar im Mosaik die vornehmste Stellung einnehmen. Dadurch scheint schon hier der mit der Zeit immer mehr sich geltend machende hierarchische Charakter der römischen Kunst gegenüber einer gedankenhaften, rein symbolischen in Provinzialstädten angedeutet. In dieser Richtung steht der Absisschmuck der Kapelle der hhl. Rufina und Secunda, weil ganz aus dekorativen Elementen bestehend, dem Mosaik von Nola viel-

1) Vgl. De Rossi, *Inscriptiones christianae urbis Romae* (Rom 1888) T. II, P. I, Prooemium p. XLII.

2) De Rossi, *Mur. christ. Fasc. XIII. Garr. Tav. 208.*

leicht noch näher; jedenfalls verdient es seines ehrwürdigen Alters (4.—5. Jahrhundert) und seines antiken Charakters wegen hohe Beachtung. Wenige Jahrzehnte später baute Coelestinus (422—32) die Kirche S. Sabina¹⁾ mit köstlichen Mosaiken geschmückt, von denen als spärliche Reste zwei Frauengestalten im guten Stil „ecclesia ex gentibus und ecclesia ex circumcisione“ sich erhalten haben. Einen Uebergangsstil dürfen wir schon in dem von Pelagius II. (578—90) errichteten Triumphbogen von San Lorenzo²⁾ erkennen, wo Christus erscheint, umgeben von Petrus und Laurentius, alle drei das Kreuz als Scepter oder Siegesfahne tragend. Noch nachdrücklicher macht sich dann der Stilwechsel — denn nur von einem solchen und nicht von einer Stilentwicklung kann in der Mosaikkunst die Rede sein — in dem Absisgemälde der hhl. Cosmas und Damianus³⁾ geltend, wo wiederum Christus, von einer Heiligenschar umgeben, uns entgegentritt. Zwar sind die Gestalten hier noch voll und kräftig, die Gewandfaltung noch nicht starr und symmetrisch, aber die harte und einförmige Symmetrie der Komposition und vor allem der streng-düstere Ausdruck in den Gesichtern lässt uns erkennen, dass hier schon die antik-christliche Kunst sich in das zu verwandeln beginnt, was wir gewöhnlich Byzantinismus nennen. Dieser gelangt dann zu volendetem Ausdruck in dem Absisbild von S. Prassede⁴⁾, zu dem das vorige Gemälde als Muster diente, und er tritt uns auch schon vorher deutlich entgegen in dem prachtstrotzenden Mosaik von S. Agnese⁵⁾ aus dem 7. Jahrhundert.

Eine Verherrlichung der triumphierenden Kirche, ihres Fürsten und ihrer Heiligen, das ist das Programm, welches in allen diesen Absismosaiken festgehalten wird, und eine ähnliche Tendenz bestimmt auch die Darstellungen am Triumphbogen, wo mit Vorliebe die apokalyptische Scene der 24 Heiligen gewählt wird, die dem Lamme ihre Kronen darbringen (Ap. c. IV v. 4). Daneben be-

1) De Rossi, Mus. chr. Fasc. III u. IV. Garr. Tav. 210.

2) De Rossi, Mus. christ. Fasc. III. Garr. Tav. 271.

3) De Rossi, Mus. christ. Fasc. V. Garr. Tav. 253.

4) De Rossi, Mus. christ. Fasc. V. Garr. Tav. 286.

5) De Rossi, Mus. christ. Fasc. III. Garr. Tav. 274.

hauptet sich ein lehrhaftes Element in den Bildercyklen, von denen uns jedoch in den Kirchen Roms nur ein Beispiel erhalten ist, die Darstellungen aus dem alten Testament, die Sixtus III. im Jahre 432 an den Wänden des Mittelschiffes der von ihm erbauten Basilika S. Maria Maggiore¹⁾ anbringen liess. Dieser auffallend geringe Vorrat von Bilderkreisen unter den Denkmälern der ewigen Stadt, der sich einerseits daraus erklärt, dass das Langhaus der Kirchen viel mehr dem Wechsel der Zeiten unterworfen war, als die Absis, andererseits aber im Mittelschiff nicht immer die dauerhafte Technik angewandt wurde, und man sich oft mit der Ausführung in Farben begnügen musste, würde eine wirksame Ergänzung durch die Tituli besonders wünschenswert erscheinen lassen. Leider ist aber auch die Zahl der durch sie überlieferten Bilderkreise in Rom eine beschränkte; sie ist geringer — wenn wir auch hier die in Nola gewonnene Einteilung der Tituli beibehalten wollen — als die, welche uns den Portalschmuck der Basiliken und ihrer Atrien schildern, aber doch ebenso reich vertreten wie beschreibende Absistituli. Den letzteren aber scheint der historische Sinn der römischen Christen wenig förderlich gewesen zu sein; vergleichen wir wenigstens die Absismosaiken der Kirchen Roms mit ähnlichen Darstellungen in Nola und lesen wir die Inschriften unter den Bildern, die uns den Papst nennen, der den Wandschmuck herstellen oder erneuern liess, oder den Heiligen preisen, dem das Gotteshaus geweiht war, so möchten wir in diesen Versen einfach eine Fortsetzung antiker Uebung erkennen, wenn die römischen Kaiser an ihren Thermen, Foren, Theatern und Triumphbögen pomphafte Inschriften zum Gedächtnis ihrer Thaten anbringen liessen²⁾.

Wo nun, wie in den Absismosaiken Roms, die Monumente selber reden, können wir die erklärenden Inschriften auch leichter entbehren, die überhaupt für die Denkmäler dieser Stadt eine selbständige Bedeutung nicht beanspruchen können. Je lückenhafter aber das Bild ist, welches sie uns entwerfen, desto dringender schien die Forderung, den folgenden Betrachtungen einen kurzen

1) Garr. Tav. 211—222.

2) Vgl. De Rossi, Inscr. chr. II, P. I, p. 18 ff.

Abriss der Kirchen Roms um die Mitte des ersten Jahrtausends und ihrer Mosaiken voranzuschicken.

Hätte Papst Damasus (366—84), der hochberühmte Epigrammdichter des vierten Jahrhunderts, 50 Jahre später gelebt, so würden wir vielleicht unter seinen zahlreichen Dichtungen dieses oder jenes Epigramm entdecken, welches uns in die künstlerischen Anschauungen des Mannes einen Einblick verschaffte, und uns über den Schmuck der von ihm erbauten Kirchen näheren Aufschluss erteilte¹⁾. Denn dass seine Regierungszeit auch für die Baugeschichte Roms von Bedeutung war, berichtet der *Liber pontificalis*²⁾, wo es heisst: *hic fecit basilicas duas, una beato Laurentio*³⁾ *iuxta theatrum et alia via Ardeatina, ubi requiescit*; doch wird uns der Schwerpunkt der Thätigkeit des Damasus für die Monumente Roms geschildert, wenn es eben dort weiter heisst: *hic multa corpora sanctorum requisivit et invenit, quorum etiam versibus declaravit*⁴⁾.

In der That war die Phantasie dieses Bischofs noch erfüllt von den Qualen und dem Todesmut der Märtyrer, deren Grabstätten draussen vor den Thoren Roms er durchforschte, und in ihren Dienst stellte er auch die Muse seiner Dichtkunst⁵⁾.

Betrachten wir die in Rom durch Tituli uns überlieferten Gemälde in chronologischer Reihenfolge, und beginnen wir unsere

1) Das einzige Epigramm, von Baronius u. a. dem Damasus zugeschrieben, welches ein Gemälde beschreibt, und zwar das Martyrium des hl. Laurentius, wird ihm von De Rossi (*Ins. Chr. II, P. I, p. 151. n. 24*) abgesprochen.

2) *Liber pontificalis* ed. Duchesne (*Bibliothèque des écoles françaises, d'Athènes et de Rome II, serie 3*) I, p. 212.

3) Siehe die Tituli von S. Lorenzo (*histor. Inh.*) bei De Rossi a. a. O. p. 151, n. 23; p. 134, n. 5; p. 117, n. 100; vgl. auch Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (Stuttgart 1859) Bd. I, p. 103; über das durch Damasus errichtete Baptisterium von St. Peter und seinen inneren Schmuck berichtet Prudentius, *Peristephanon XII, 4* (vgl. auch Garr. Vol. I, p. 460).

4) Siehe die Grabschriften bei De Rossi a. a. O. p. 104, n. 42—45.

5) De Rossi hat (a. a. O. p. 510 [index]) das Material für eine Sammlung der Epigramme des Damasus zusammengebracht und im *Bull. di Arch. christ.* 1884, p. 1—31 Wege und Mittel angegeben, die echten Verse von den unechten zu unterscheiden, ferner die in den Quellen erhaltenen Epigramme (vgl. Migne, *Patrol. Lat.* 13, p. 415—18 ed. Merenda) durch die in den Katakomben entdeckten, in Stein gemeiselten, wesentlich ergänzt.

Schilderungen mit den Absisgemälden, so müssen wir zunächst die Darstellungen der hl. Felicitas und ihrer sieben Söhne ins Auge fassen. Zwar ist der Titulus, welcher hier in Frage kommt, im Codex von Verdun unter der Ueberschrift überliefert:

*isti versiculi sunt scripti in introitu ecclesiae*¹⁾,

aber wir dürfen, wie De Rossi es thut, annehmen, dass dieser Titulus in zwei Teile zu zerlegen sei, wie denn auch der Codex von Lorsch nur den ersten Teil des Titulus, der die Marter der Mutter und ihrer Söhne schildert, überliefert hat; der zweite Teil aber beschreibt uns die Märtyrer im Himmel, eine Darstellung, die in das Innere der Kirche und zwar in die Absis gehört, wo regelmässig derartige Scenen geschildert wurden. Uebrigens fehlt es nicht an Analogien zu diesem Bilde, denn wir besitzen, wenn auch sehr zerstört, zwei Wandgemälde, die denselben Gegenstand behandeln.

Die hl. Felicitas mit ihren Söhnen muss einer besonderen Verehrung der römischen Christen sich erfreut haben, denn aus De Rossi's Untersuchungen²⁾ erhellt, dass Grab, Wohnung und Kirche der Heiligen von den Gläubigen andächtig verehrt und reich geschmückt worden sind. Das Grab der Heiligen „Coemeterium Maximi ad S. Felicitatem“ liegt an der Via Salaria nahe bei Rom. Hier war die Mutter mit ihren sieben Söhnen dargestellt, sie selber in der Mitte, über ihr in einer Lünette das Brustbild Christi, ihr zur Rechten drei, zur Linken vier ihrer Söhne. Ueber dem Haupte eines jeden war eine Krone gemalt, welche anzeigen sollte, dass die Heiligen in himmlischer Herrlichkeit dargestellt seien.

Ausser dieser anspruchslosen Schilderung³⁾ im Grabe an der Via Salaria kennen wir noch eine glänzendere in einem im Jahre 1812 entdeckten Oratorium bei den Thermen des Titus am Esquilin⁴⁾, die De Rossi in den Ausgang des 5. Jahrhunderts setzt. Hier

1) De Rossi a. a. O. p. 136, n. 13. Vgl. Garr. I, p. 491.

2) Bull. di Arch. christ. 1863, p. 41, ebendort 1884/85, p. 149 ff.

3) Nach De Rossi wahrscheinlich unter Hadrian I. (772—795) ausgeführt.

4) Bull. di arch. crist. 1884/85, p. 157.

sieht man ebenfalls in einer Lünette über der Heiligen das Brustbild Christi, der eine Krone in der Rechten hält, unter ihm, die Arme betend ausbreitend, die Söhne an Grösse weit überragend, die hl. Felicitas, zu deren Rechten und Linken wiederum die Söhne gemalt sind, Kronen in den Händen tragend. Der Ort der Handlung wird durch zwei Palmen, auf deren einer ein Phönix sitzt, als Paradies charakterisiert; in den zwei kleinen Gestalten mit kurzer Tunika, die das Bild nach beiden Seiten abschliessen, erkannte erst De Rossi's scharfes Auge den Sklavenaufseher, durch die Geissel charakterisiert, und den Gefängniswärter, der die Schlüssel trägt. Diese Figuren stimmen nicht nur mit altchristlicher Sitte, bei den Darstellungen der Märtyrer in himmlischer Herrlichkeit durch Beifügung ihrer Marterwerkzeuge an irdische Qualen zu erinnern, überein¹⁾; sie geben dem grossen römischen Forscher, der diese Behauptung auch auf erhaltene Inschriften stützen kann, Veranlassung, in diesem Oratorium einen der Räume des Hauses zu erkennen, in dem Felicitas mit ihren Söhnen gewohnt hatte, indem sie auch vor ihrer Verurteilung in „custodia privata“ gehalten wurde.

Diese Wandbilder im Coemeterium und Oratorium der heiligen Felicitas verlangten so eingehende Schilderung, weil sie uns zum Verständnis der Tituli dienen werden, die das dritte dem Andenken der hl. Felicitas geweihte Monument schmückten, die Kirche der Märtyrerin, die über dem Coemeterium ihres Sohnes Silanus sich erhob und als wertvolle Reliquie die Gebeine der Heiligen barg.

Als Bonifacius I. (418—22) von Galla Placidia und Valentinian als Papst anerkannt war, erinnerte er sich dankbar der hl. Felicitas, in deren Coemeterium er zur Zeit des Schisma mit Eulalius Zuflucht gefunden hatte, und erbaute über dem Grabe der Heiligen und ihres Sohnes, wie uns der Liber pontificalis²⁾ berichtet, ein Oratorium, in dessen Nähe er selbst wenige Jahre später bestattet

1) Vgl. das Absismosaik von S. Agnese (De Rossi, Mus. christ. Fasc. III) und das Epigramm Sixtus III. (422—440), wo es heisst:

sub pedibusque iacet passio cuique sua.

2) Ed. Duchesne, p. 227—228.

wurde. Von diesem Oratorium, welches an anderer Stelle¹⁾ auch als „ecclesia“ bezeichnet wird, ist heute nichts mehr erhalten, aber die Tituli, die noch jetzt in dreifacher Abschrift²⁾ vorliegen, geben uns Aufschluss über den Bilderschmuck der Kirche. In dem Bilde über dem Eingang sehen wir die Märtyrer die Qualen, die ein erfinderischer Henker ihnen bereitet, durch den Glauben überwinden; im Absisgemälde sehen wir Mutter und Söhne mit Kränzen geschmückt, befreit von allen irdischen Schmerzen, mit Christo im Paradiese sich ergehen. Beide Gemälde also, des Einganges und der Absis, standen in inniger Beziehung zu einander, sie schildern getrennt, was im Esquilinischen Gemälde verbunden war, wo das Märtyrertum der Heiligen durch ihre Henker angedeutet wurde. Erwägen wir endlich, dass das Oratorium am Esquilin an den Ausgang des 5. Jahrhunderts gesetzt wird, die Ausmalung oder Restauration des Coemeteriums, dem das zweite Bild entstammt, erst unter Hadrian I. (772—95) stattfand, und erinnern wir uns, dass auch De Rossi³⁾ bei der Aehnlichkeit, die zwischen beiden Bildern herrscht, ein gemeinsames Vorbild voraussetzt, so möchten wir dies in dem von Bonifacius (418—22) geweihten Absisgemälde der Kirche der hl. Felicitas an der Via Salaria gefunden haben.

Uebrigens sind mit diesen drei Wandgemälden die bildlichen

1) Itinerarium Salisburgense vgl. De Rossi a. a. O. p. 175 u. 180.

2) De Rossi a. a. O. p. 88, p. 116, p. 136. Es folgen die Verse nach der besten Lesung im Codex von Verdun (De Rossi a. a. O. p. 136):

n. 13. isti versiculi sunt scripti in introitu ecclesiae.

Intonuit metuenda dies surrexit in hostem

Impia tela mali vincere cum properat

Cornificis superare vias tunc mille nocendi

Sola fides potuit, quam regit omni potens.

n. 13a. Corporeis resoluta malis duce praedita Christo

Aetheris alma parens atria celsa petit

Insontes pueros regitur per amoena vireta

Tempora victricis florea sarta ligant.

Purpuream rapiunt animam caelestia regna

Sanguine lota suo membra tenet tumulus.

Si titulum quaeris meritum de nomine signat

Ne opprimer tenebris lux fuit ista mihi.

3) Bull. di Arch. christ. 1884, p. 166.

Darstellungen, welche der Kultus der hl. Felicitas und ihrer Söhne hervorrief, noch nicht erschöpft. Der unmittelbare Nachfolger des Bonifacius, Coelestinus¹⁾ (422—432), liess die Coemeterialbasilika des hl. Sylvester, unter deren Hochaltar die zwei Söhne der hl. Felicitas, Philippus und Felix, begraben waren, mit Malereien schmücken, von denen ein Titulus wenigstens, der sich auf das Absisgemälde bezog, uns noch erhalten ist. Diese Inschrift trägt im Codex von Verdun die Ueberschrift:

*Epitaphium sanctorum Felicis et Philippi martyrum*²⁾,

aber wie schon beim Titulus „in introitu ecclesiae“ (S. Felicitatis) desselben Codex haben wir auch hier das Epigramm in zwei Hälften zu teilen, von denen die zweite in der That die Grabchrift der Märtyrer war und keinen Geringeren als Damasus zum Verfasser hatte, die erste aber ein Gemälde schildert, welches seinem Inhalte nach zu schliessen, die Absis des Gotteshauses schmückte. Hier las man unter einem Mosaik, oder einer Malerei, welche die beiden Märtyrer darstellte, wie sie standhafte Bekenner des Glaubens in den oberen Regionen des Himmels den Lohn ihres Bekenntnisses empfangen sahen:

Qui natum passumque Deum repetisse paternas
Sedes atque iterum venturum ex aethere credit,
Iudicet ut vivos rediens pariterque sepultos
Martyribus sanctis pateat quod regia caeli
Respicit interior, sequitur sic praemia Christi.

Dieser Titulus, in dem der auf Christus bezügliche Artikel des Symbolum apostolicum wiedergegeben wird, wo es heisst: „natum passum, ascendit in caelum, sedet ad dexteram patris, iterum venturus est iudicare vivos et mortuos“, ist für die Quellen der Kunstdarstellungen in altchristlicher Zeit von besonderem Interesse³⁾;

1) Concilia ed. Mansi XIII, p. 801: S. Coelestinus papa proprium suum coemeterium picturis decoravit. Vgl. De Rossi, Bull. di Arch. christ. 1880—81, p. 43 ff.; Wilpert, die Basilika des hl. Sylvester in der röm. Quartalschrift II (1888), p. 9.

2) De Rossi, Inscr. Chr. Tom. II, p. I, p. 62, n. 101.

3) In diesem Titulus sowohl, wie in dem durch Sixtus III. (432—440) für den Eingang von S. Maria Maggiore bestimmten (De Rossi, Inscr. Christ. II, p. I, p. 71, n. 42) finden sich bewusste Anklänge an das durch Coelestin auf dem Konzil

wie und ob aber in diesem Gemälde Geburt, Passion, Himmelfahrt und Erhöhung Christi dargestellt war, wird sich nicht entscheiden lassen, doch behalten wir uns vor, auf diesen Titulus später noch einmal zurückzukommen.

Von keinem Papst vor ihm weiss der Liber pontificalis¹⁾ so viel über Bau und Ausschmückung von Kirchen, Baptisterien und Klöstern zu berichten, wie von dem Nachfolger Coelestins, Sixtus III. (432—440). Er errichtete der Jungfrau Maria den ersten Tempel in Rom, in dem er den oben erwähnten, heute noch vorhandenen Bildercyklus aus dem alten Testament anbringen liess, er schmückte das Baptisterium des Lateran mit Versen²⁾, die wir ebenfalls noch heute besitzen, er weihte endlich die berühmte Kirche S. Pietro ad vincula³⁾, in der bis auf diesen Tag die Ketten des Apostelfürsten bewahrt werden. Dieses Schatzes rühmte sich die Kirche in der Inschrift, die in der Hauptabsis prangte, wo es heisst:

Illaesas olim servant haec tecta catenas

Vincla sacrata Petri, ferrum pretiosius auro⁴⁾,

während an die Weihe des Gotteshauses durch Sixtus ein Bild der Nebenabsis erinnerte, wo man Christus thronend erblickte, verehrt wohl nicht nur von dem Papst allein, der die Kreuzfahne trug, sondern auch von den Gründern der Kirche, Theodosius, seiner Gattin Eudocia und ihrer Tochter Eudoxia⁵⁾. Der Titulus allerdings gedenkt nur des ersteren, wenn es heisst (De Rossi a. a. O. II, 134, 2):

item in altera absida in eadem ecclesia.

In medio regum celestem respice regem;

Nec desunt tua signa fides antistite Xisto.

zu Ephesus im Jahre 431, dem Nestorianismus gegenüber behauptete und festgesetzte Dogma, welches die Vereinigung der göttlichen und menschlichen Natur in Christo betonte und der Maria das Prädikat der „Gottesgebälerin“ zurückgab (Vgl. Bull. di Arch. christ. 1880/81, p. 44).

1) Ed. Duchesne, p. 232—37.

2) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. I, p. 424. Garr. Tom. I, p. 503.

3) A. Mai, Scriptorum veterum nova collectio ed. Rom 1831, Tom. V, p. 107, n. 2; hier wird in einem Titulus ausführlich die Geschichte der Basilika erzählt.

4) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. I, p. 134, 1.

5) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. 110, n. 66.

Mit Sixtus III. ist indessen die Baugeschichte von S. Peter noch nicht abgeschlossen, die uns kurz und richtig in einem Titulus angegeben wird, wo es u. a. heisst:

Pelagius rursus sacravit papa beatus¹⁾.

Diese neue Weihe der Kirche durch Pelagius (579—590), der in der Geschichte der Denkmäler Roms sich einen rühmlichen Namen erworben hat²⁾ und besonders durch Herstellung der Kirche des hl. Laurentius berühmt ist, geschah nach den schreckensvollen Belagerungen Roms durch Vitiges und Totila, und wahrscheinlich haben wir mit dieser neuen Weihe der Kirche einen Bilderschmuck in Verbindung zu bringen, der aus mehr als einem Grunde unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Im Jahre 544 las Arator³⁾, damals Subdiakonus der römischen Kirche, in der Basilika San Pietro ad vincula unter höchstem Beifall des Publikums sein grosses, in Hexametern verfasstes Werk „De actibus Apostolorum“ vor, und dieser Vortrag gab die Veranlassung zu einer bildlichen Darstellung der Apostelgeschichte an den Wänden der Basilika, zu deren Erklärung man, teilweise mit gar keinen oder geringen Veränderungen, die Verse des Arator heranzog. Leider ist die Zahl derselben eine sehr beschränkte, aber sie genügen, um uns über den in S. Pietro ad vincula dargestellten Bilderkreis und seinen Ursprung Gewissheit zu verschaffen.

Ausser wörtlich dem Arator entlehnten Versen⁴⁾, die dem Preise der Ketten Petri gewidmet sind, schildert uns ein anderer Vers, mit geringen Veränderungen ebenfalls dem Arator entlehnt, die Taufe des Kämmerers aus dem Mohrenlande (Apostelgesch. VIII, v. 27—40), wenn es heisst:

Conspectis properanter aquis ardescere coepit
Eunuchi fecunda fides quiescit emersus⁵⁾.

1) A. Mai a. a. O. p. 107. 2) Liber pontificalis I, p. 309.

3) Ebert, Geschichte der christlich-lateinischen Litteratur (2. Aufl., 1889, Leipzig) I, p. 515. Arator scheint auch der Verfasser der Tituli gewesen zu sein, die Vigilius (537—55) in seinen Kirchen anbringen liess; vgl. De Rossi, Inscr. Chr. II, Prooemium p. XLII.

4) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. 110, n. 64.

5) De Rossi a. a. O. n. 65.

Dass demselben Bilderkreise auch ein dritter Titulus angehört, der nicht dem Werke des Arator entlehnt wurde, darf man mit De Rossi¹⁾ unbedingt annehmen. Derselbe lautet, wie ihn derselbe Forscher ergänzt:

Laetus procubuit Paulus cervice secanda,
Cui caput est Christus despicit ille suum,

und schildert den Apostel Paulus, der, eingedenk der Worte Christi, „ich bin das Haupt und ihr seid die Glieder“, fröhlich sein Haupt dem Henker darbietet.

Die Schilderung der Bekehrung eines Heiden durch Petrus, der, wie schon die Verse²⁾, die Sixtus über dem Eingange der Kirche anbringen liess, uns lehren, mit Paulus in der Basilika S. Pietro ad vincula verehrt wurde, und die des Märtyrertums des Paulus, Darstellungen aus der Apostelgeschichte, von denen uns hier das erste Beispiel vorliegt, blieben nicht ohne Nachfolge in den Kirchen Roms. Während der kurzen Dauer seines Pontificates liess Johann VII. (705—708)³⁾ das Oratorium in St. Peter „ad praesepe“ erbauen und mit Mosaiken ausschmücken, die das Leben der Jungfrau und Christi auf der einen, das der Apostel Petrus und Paulus auf der anderen Seite darstellten; aus der Apostelgeschichte wurden endlich auch die Bilder genommen, welche im 12. Jahrhundert nach älteren Vorbildern (6. Jahrh.) in der Kirche des hl. Eusebius in Vercellae restauriert wurden⁴⁾, von denen uns noch heute Malereien, in einem Codex der Bibliothek derselben Kirche erhalten, eine Anschauung gestatten.

Das öftere Vorkommen der bildlichen Darstellung dieses immerhin ferner liegenden Abschnittes der hl. Schrift führt zu der Frage, ob denn ausserdem in Rom nicht noch Bilderkreise erhalten sind, die ihren Stoff aus dem alten Testament oder aus der Geschichte Christi schöpften und sich mit dem von Sixtus III. in S. Maria Maggiore dargestellten Bilderkreis auch inhaltlich in engeren Zusammenhang bringen lassen. Auch hier erteilen uns die Tituli erwünschten

1) A. a. O. n. 68. 2) De Rossi a. a. O. p. 110, n. 67.

3) Liber pontificalis I, p. 385. Garr. IV, p. 102, Tav. 282.

4) De Rossi, Inscr. Chr. II, p. 315.

Aufschluss, doch gewinnt man den Eindruck, dass uns von grossem Reichtum nur dürftige Reste erhalten sind.

Den Sündenfall beschreibt uns ein schwer zu übersetzender Titulus¹⁾ aus einem Pariser Codex, offenbar ein Bruchstück einer Bilderreihe, in der die Geschichte des alten Testaments von Anfang an dargestellt war: Hier sah man Adam unter schattigem Feigenbaum, nachdem er die verbotene Frucht genommen, eifrig bemüht, aus dem feuchten Bast einer Baumrinde ein deckendes Kleid zusammenzunähen, während Eva schon im Begriff war, ihr elendes Gewand anzulegen, und die Schlange auf dem Baume auf das unmittelbar Vorhergegangene hindeutete. Leider kennen wir nicht die Kirche, in der diese Bilder angebracht waren, ja nicht einmal den Ort. De Rossi²⁾ lässt es ungewiss, ob an Nola oder Rom zu denken sei; die Verse sind zwischen Epigramme des Damasus eingeschoben, doch müssen wir auf eine bestimmte Zeitangabe verzichten.

Vielleicht ebenfalls als Fragment, aber jedenfalls als viel bedeutenderes, sind uns im Codex von Lorsch fünf Tituli³⁾ erhalten, die ursprünglich zur Erklärung einer Bilderreihe bestimmt waren. Der Stoff wurde aus dem alten Testament und zwar aus den Büchern der Könige und der Chronika genommen, und lautet, ins Deutsche übertragen, wie folgt:

1. König Salomo weiht den prächtigen Tempel des Herrn; Priester und Volk stehen in gewaltigen Scharen rings umher (1. Könige C. 8).

1) De Rossi a. a. O. p. 247, n. 10:

Umbrosis prope stabat (ibi) ficulnea ramis
Fruudentes de fuste . . . qu(ei)s protin(us) Adam,
(H)umentem dapibus raso de cortice librum
Ad(s)uit, et virid(i) solatur veste ruborem.
Induit(ur) simili mulier lacrimabil(e) (ve)ste,
Quosque pavit misero fallax insania pomo
Vestivit folio, s(erpens) quos arbore nud(o)s
Reddidit, hos gravius tenui sub arbore textit.

2) A. a. O. p. 242, n. 2: Tum Nolae, tum Romae, quocumque denique loco appingi potuit alteri e picturis historiae sacrae seriem ab origine explicantibus.

3) De Rossi a. a. O. p. 150, n. 21a—c.

2. Der gerechte Assa that ab die Götzen der Väter und der schändlichen Haine, und beraubte die Mutter der Ehren der Herrschaft (1. Könige 15, v. 12 u. 13).

3. Josaphat, im Vertrauen allein auf die Gnade des Höchsten, schlägt mit feindlichen Waffen die Reihen der Gegner in die Flucht (2. Chron. 18, v. 31).

4. Hier ist der in Gott fromme und in allen Dingen hochberühmte Ezechias, dem Gott dreimal fünf Jahre zum Leben hinzugab (2. Könige Cap. 20).

5. Herrlich und wunderbar erwies sich die Güte Gottes im Könige Manasse, den er nach vielen Prüfungen seinem Königreiche und seinem Weinberge (Text der Bibel: Jerusalem) zurückgab (2. Chron. Cap. 33, v. 13).

Salomos Tempelbau, Assas Abschaffung des Götzendienstes, Josaphats Sieg über die Syrer, Hiskias Gebetserhörung, endlich Manasses Zurückführung nach Jerusalem, das ist der Inhalt der fünf Bilder, die in oft sehr enger Anlehnung an den Bibeltext uns hier geschildert werden, und da diese fünf Darstellungen durch keinen gemeinsamen Gedanken verbunden werden, und also kein selbständiges Ganze bilden, so dürfen wir wohl annehmen, dass in den kurzen Versen nur der Teil eines Ganzen uns vorliegt. Der Wert dieser Inschriften wird noch dadurch erhöht, dass wir die Kirche kennen, deren Bilder sie erklärten. Es ist die in der genannten Synode des Symmachus im Jahre 499 als Titulus Pammachii erwähnte Basilika der hhl. Johannes und Paulus, zweier römischer Brüder, die unter Julianus Apostata den Märtyrertod erlitten. Der Stifter Pammachius aber wird mit dem römischen Senator identifiziert, an den Hieronymus und Paulin von Nola nach dem Tode seiner Gattin Paulina ihre Trostbriefe richteten¹⁾.

Da die Tituli für den Bilderkreis im Inneren der Kirche zusammen mit einem anderen Epigramm für den Eingang derselben Kirche überliefert sind, das von einer Restauration dieser Kirche durch einen Papst — welchen ist unbekannt — spricht, so thun wir recht, anzunehmen, dass das Innere der Kirche nicht schon

1) Gregorovius, *Gesch. d. Stadt Rom im M.-A.* I, p. 257; Paulini Nolani ep. XIII bei Migne, *Patr. lat.* Tom. LXI, p. 207.

bei der Gründung, sondern erst bei der Restauration mit diesem Bilderkreis aus dem alten Testament geschmückt wurde.

Damit erscheint die Zahl der durch Tituli in Rom uns überlieferten Bilderkreise erschöpft, doch haben wir, bevor wir die Versinschriften in den Atrien und an den Eingängen der Basiliken betrachten, noch eines Bilderkreises zu gedenken, der an Umfang dem in S. Maria Maggiore ausgeführten gleich kommt, und durch den Ort, wo er gemalt wurde, noch ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt.

Als die letzten Reste der alten Petersbasilika dem neuen Dom zum Opfer fallen sollten, hatte Paul V. seinen Notar Jacob Grimaldi beauftragt, über die Uebertragung der Reliquien, über den Fortgang der Zerstörungen u. s. w. Protokolle aufzunehmen. Diesem Auftrag kam Grimaldi, dem erst durch Eugen Müntz¹⁾ der Platz in der Geschichte der Denkmäler Roms eingeräumt wurde, der ihm gebührt, auf das Gewissenhafteste nach, und ihm haben wir es fast allein zu danken, wenn wir uns von dem glänzenden inneren Schmuck der ehrwürdigen Petersbasilika noch eine Vorstellung machen können.

Hier erhalten wir denn auch genaue Kunde von dem grossen Bilderkreis, den Papst Formosus (891—96) in der Peterskirche hatte ausführen lassen.

Zwischen den Fenstern der Hochwände des Mittelschiffes sah man die Propheten dargestellt, darunter auf der rechten Wand:

1. Einzug der Tiere in die Arche,
2. Die Arche auf den Wassern,
3. Die drei Engel bei Abraham,
4. Verstossung der Hagar,
5. Vorbereitungen zur Opferung Isaaks,
6. Abraham im Begriff das Opfer zu vollziehen,
7. Isaak bittet den Esau ihm ein Wildpret zu jagen,
8. Esau bringt die Beute;

ausserdem waren noch drei andere Bilder vorhanden, aber sie konnten wegen des Staubes nicht mehr gedeutet werden. Auf

1) Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Tom. I u. II, p. 225. (E. Müntz, recherches sur l'œuvre archéologique de Jaques Grimaldi.)

derselben Seite in einer zweiten Reihe unter der ersten waren folgende Szenen dargestellt:

1. Moses und Aron bitten Pharao, das Volk ziehen zu lassen,
2. Moses verwandelt vor Pharao den Stab in eine Schlange,
3. Er verwandelt mit seinem Stabe das Wasser in Blut,
4. Er berührt das Wasser und die Frösche treten heraus,
5. Er berührt die Erde und Ameisen kommen hervor,
6. Er streut Asche umher, und der Hagel tötet das Vieh,
7. Feuer und Hagel töten die Tiere,
8. Die Heuschreckenplage,
9. Tötung der Erstgeburt,
10. Durchzug durch das rote Meer,
11. Pharaos Untergang.

Auf der linken Seite waren nur folgende Darstellungen noch kenntlich:

1. Taufe Christi,
2. Auferweckung des Lazarus,
3. Die Kreuzigung Christi (in der Mitte der Hochwand), mit den Schächern und neben dem Kreuz Maria und Johannes.
4. Christus in der Unterwelt,
5. Er erscheint den elf Aposteln¹⁾.

Auf der rechten Seitenwand also waren 22 Bilder in zwei Reihen untereinander angeordnet; dieselbe Zahl und dieselbe Anordnung dürfen wir auch für die linke Wand annehmen, und so bestand dieser grossartige Bilderkreis aus nicht weniger als 44 Gemälden, die wieder von einander durch die runden Brustbilder der Päpste getrennt wurden.

Wie von der Ausstattung des Mittelschiffes, so erhalten wir auch von dem in der Absis²⁾ angebrachten Mosaik durch Grimaldi

1) Vgl. für diesen Bilderkreis E. Müntz a. a. O. p. 248, wo der Originaltext abgedruckt ist.

2) Den stofflichen Inhalt des ältesten Absisgemäldes von S. Peter kennen wir nicht, der Titulus Constantins des Grossen und seines Sohnes (De Rossi a. a. O. p. 231, n. 3) schweigt darüber; Gregorovius spricht von „symbolischen Mosaiken auf Goldgrund“ (Gesch. d. Stadt Rom I, p. 93); der berühmte Titulus:

Kunde, ja es wird noch heute in der Bibliothek der Peterskirche eine Zeichnung von seiner Hand aufbewahrt. Allerdings stellt diese nicht das ursprüngliche von Constantin¹⁾ geweihte, von Leo I. (440—461)²⁾ und Severin³⁾ (640) erneuerte Absismosaik dar, sondern das, welches Innocenz III. (1198—1216) an Stelle des alten, halbverfallenen errichten liess⁴⁾, aber trotzdem behält diese Zeichnung ebenso wie die Beschreibung des Bilderkreises im Mittelschiff dauernden Wert, da wir keine versifizierten Inschriften kennen, die uns mit dem stofflichen Inhalt der Bilder im Mittelschiff und Absis von St. Peter bekannt gemacht hätten. Anders verhält sich die Sache, wenn wir zur Schilderung des Atriums übergehen, welches als Ort für öffentliche Armenspeisungen⁵⁾, vor allem aber als Begräbnisstätte der Päpste⁶⁾ besonderer Heiligkeit sich erfreute und dementsprechend ausgestattet war.

Der älteste bildliche Schmuck, den wir überhaupt von der alten Peterskirche kennen, ist uns durch einen Titulus überliefert, der in den Inschriften der vatikanischen Basilika die Ueberschrift trägt:

In fronte super portico(um) ipsius S. Petri [De Rossi a. a. O. p. 55, 11],
im Codex Valentinianus aber erhalten ist unter dem Titel:

Romae in imagine Constantini [De Rossi a. a. O. p. 230].

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans
Hanc Constantinus victor tibi condidit aulam

schmückte jedenfalls nicht, wie Gregorovius ebendort anzunehmen geneigt ist, die Absis, sondern den Triumphbogen (De Rossi a. a. O. p. 345, 1).

1) In der Vita des Sylvester (314—335) heisst es im Liber pont. p. 176, XVII von Constantin: fecit autem et cameram basilicae ex trimma auri (Goldblech) fulgentem.

2) Von Leo I. heisst es ebendort p. 239, n. VI: hic renovavit basilicam beati Petri Apostoli (et cameram).

3) Ebendort über Severin p. 329, n. V: hic renovavit absidem beati Petri apostoli ex musivo, quod dirutum erat.

4) Vgl. Müntz a. a. O. p. 229 (Ciampini, de sacris aedificiis, pl. XIII) und De Rossi a. a. O. p. 230.

5) Paulinus v. Nola ad Pammachium bei Migne a. a. O. Tom. LXI, Epist. XIII, n. 11.

6) Siehe Alpharano's Plan von St. Peter vom Jahre 1589 bei De Rossi a. a. O. p. 229; wieder abgedruckt im Liber pontificalis ed. Duchesne.

De Rossi hat für Bild und Vers den richtigen Platz bestimmt, über der Janua regia, seit Honorius I. (772—95) auch argentea genannt, die Pforte, welche aus dem Atrium und seinem Porticus direkt in die Basilika führte. Das Bild des römischen Imperators, der auch, wie Eusebius¹⁾ zu erzählen weiss, über den Pforten seines Palastes sich in betender Stellung hatte anbringen lassen, wird in Mosaik ausgeführt gewesen sein; in den Versen²⁾ brachte er dem Apostelfürsten seinen Dank dar für Errettung aus schwerer Krankheit.

In den Handschriften mit diesem Titulus verbunden erscheint ein anderes Epigramm, von dem allerdings nicht direkt gesagt wird, dass es zur Erklärung eines Bildes dienen soll, welches aber eine Szene darstellt, die in Bildern und Titeln oft verherrlicht wurde³⁾; es heisst hier im Anfang:

Qui regni claves et curam tradit ovilis
Qui caeli terraeque Petro commisit habenas
Ut reseret clausis, ut solvat vincla legatis . . .⁴⁾.

Ebenso sind in den inscriptiones basilicae Vaticanae⁵⁾ zwei Tituli aufbewahrt, die beide die Uebergabe der Schlüssel an Petrus schildern, und von denen wenigstens der eine ebenfalls zum Schmuck des Atrium diente; die Verse sind inhaltlich nicht ohne Interesse, und da wir mit De Rossi annehmen möchten, dass sie zur Erklärung von Bildern dienten, so geben wir sie wieder wie folgt:

1) Vgl. De Rossi a. a. O. p. 260, n. 1 (Euseb. vita Const. IV, 15).

2) De Rossi ebendort:

Credite victuras anima remeante favillas
Rursus ad amissum posse redire diem.
Nam vaga bis quinos iam luna consumpserat orbes
Nutabat dubia cum mihi morte salus.
Irrita letiferos auxit medicina dolores,
Crevit et humana morbus ab arte meus.
O quantum petro donavit Christus honorem
Ille dedit vitam, reddidit iste mihi!

3) Vgl. das Mosaikbild einer der Lünetten in S. Constanza (Garr. Tav. 207); vgl. dieselbe Darstellung im Triclinium Neons von Ravenna (Migne a. a. O. Tom. 106, p. 519); vgl. endlich das Kuppelmosaik von S. Giovanni in Fonte (Garr. Tav. 269).

4) De Rossi a. a. O. p. 55, n. 12.

5) De Rossi a. a. O. p. 56, n. 15; p. 57, n. 20.

n. 15. Terruit angelicas acies concessa potestas
Tanta Petro reserare polos et pascere caulam,
Ereptam de fauce lupi [nos protegat ille],
Atque aulam hanc servet sanctam, sibimetque dicatam,
n. 20. Qui ecclesiam Petri sacraſti nomine, cuique
Agnos mandasti pascere, Christe, tuos
Eiusdem precibus conserva haec atria ſemper
Praesidio ut maneant inviolata tuo.

Uebrigens haben wir mit dem Bildnis Constantins und dem Titel, welcher die Macht des Apostelfürsten besingt, die Sterblichen zu binden und zu lösen, den Schmuck der Fassade von St. Peter noch nicht erschöpft. Reicher und jedenfalls auch angemessener als Constantins Bild sind andere Mosaikbilder, die über derselben Porta regia, Marinianus (Consul im Jahre 423) und seine Gattin Anastasia auf Veranlassung Leo I., der, wie erwähnt¹⁾, St. Peter restaurieren liess, dem hl. Petrus als schuldigen Tribut der Dankbarkeit darbrachten. Hier sah man, wie die Ueberschrift der Dedikationsverse berichtet, Christus in der Mitte, und rings um ihn herum die vier Zeichen der Evangelisten, eine Darstellung, an der die Restauration des Sergius (687—701) wenig geändert haben wird. Erst Gregor IX. (a. 1230) fügte diesem ehrwürdigen Gemälde neue Elemente hinzu und veränderte die alten, und so entstand jener umfangreiche Fassadenschmuck, den Grimaldi²⁾ beschreibt und Ciampini³⁾ in einer Zeichnung uns erhalten hat.

Dagegen scheint ein ungefähres Abbild des älteren einfacheren Fassadenschmuckes in Hans Burgkmairs Bild der Peterskirche in Augsburg, im Jahre 1501 gemalt, erhalten.

Damit ist der älteste und vornehmste Schmuck der Eingangsthore zu St. Peter festgestellt, aber auch der Titulus⁴⁾ des berühmten Gemäldes des Giotto (ca. 1266—1337) über dem Eingange zum Atrium lässt sich mit Sicherheit als dem ersten Jahrtausend entstammend nachweisen⁵⁾. Er lautet:

1) Liber pont. p. 239, VI.

2) A. a. O. p. 256.

3) De sacris aedificiis pl. IX.

4) De Rossi a. a. O. p. 323, n. 5.

5) Er findet sich in einer Inschriftensammlung des Nicolaus Laurentius aus

Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus
Imperitas fidumque regis trepidumque labantem
Erigis et celerem reddis virtutibus amplum
Hoc iubeas rogitante deus contingere portum.

Die Vorstellung des auf dem Meere wandelnden Heilandes findet sich schon in der von der Damasus für sein eignes Grab verfassten Inschrift¹⁾ ausgesprochen, wo es heisst:

Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaros,
aber auch die des sinkenden Petrus ist eine sehr häufig vorkommende; sie begegnet uns schon im 5. Jahrhundert in den später zu betrachtenden Versen im Ursianischen Baptisterium in Ravenna²⁾.

Natürlich geben uns diese wenigen Inschriften mit den aus ihnen wieder hergestellten Bildern kaum einen annähernden Begriff von dem, was es in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends im Atrium von St. Peter zu sehen und zu bewundern gab. Schritt man die breite Haupttreppe empor, die schon Symmachus³⁾ (495 — 514) vergrössert hatte, über die Terrasse, auf der der Papst den Kaiser zu empfangen pflegte, so stand man vor dem später von zwei Glockentürmen eingefassten dreifachen Portal, auf dessen ehernen Thoren die Namen der päpstlichen Provinzen und Städte eingegraben waren. Durch eine schmale Vorhalle gelangte man in den Portikus und vor das Thor, welches später Giottos Gemälde schmückte; von dort aus übersah man das ganze Atrium mit den glänzenden Säulenhallen zur Seite und dem rauschenden Kantharus in der Mitte, und schritt man hindurch bis vor die Fassade, so konnte der Pilger wohl an den Papstgräbern beten,

dem 14. Jahrhundert abgeschrieben und in Mai's Sammlung (Tom. V, p. 105), die nur Inschriften aus dem ersten Jahrtausend umfasst, unter der Ueberschrift aufgenommen: Romae olim in Paradiso basilicae S. Petri opere vermiculato.

1) De Rossi a. a. O. p. 252, n. 1.

2) Im 4. Jahrhundert im Dittochäon des Prudentius (v. 35) und endlich in einem Bilde über einem der Eingänge von St. Martin in Tours. (Vgl. Le Blaut, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule I*, diss. 174, p. 235). Vgl. A. Mai a. a. O. Tom. V, p. 25.

3) Liber pontificalis p. 262, n. VII.

die hart an der Basilika selbst lagen, oder er richtete den Blick zu dem reichen Fassadenschmuck, oder betrachtete mit Staunen die gewaltigen silbernen Pforten des Papstes Honorius, die schon im Jahre 846 die Sarazenen raubten¹⁾. Den monumentalsten Schmuck aber dankte nach Alphanos' Angabe das Atrium von St. Peter dem Papste Constantin, von dem der *Liber pontificalis*²⁾ ohne genauere Ortsangabe berichtet, dass er die sechs grossen ökumenischen Konzilien³⁾ bildlich darstellen liess; diesen höchst bedeutsamen historischen Bildern wird damals der bescheidene, rein symbolische Schmuck des Quadriporticus durch Symmachus⁴⁾ (408—15), der aus Lämmern, Kreuzen und Palmen bestand, zum Opfer gefallen sein⁵⁾. Der Vorgang, auch die Seitenwände des Atriums mit grösseren Bilderkreisen zu schmücken, ist keineswegs beispiellos, wir werden nur daran festzuhalten haben, dass die Bildercyklen, in denen die Geschichte des alten und neuen Bundes historisch entwickelt wurde, für die Hochwände des Mittelschiffes reserviert wurden.

Dagegen finden wir im Codex von Lorsch, der bald nach 821 verfasst wurde, einen Titulus⁶⁾, der uns von apokalyptischen Darstellungen im Atrium erzählt; dort heisst es, „willst du aber alles erfahren, o Leser, so durchforsche das here Buch des hl. Johannes, dort wirst du sehen, dass im geheiligten Atrium alles das erglänzt, was der Jünger auf Offenbarung des wahren Meisters niedergeschrieben hat“. Leider kennen wir weder Ort noch Zeit genau, wo und wann dieser eigenartige Bilderkreis ausgeführt wurde, der uns ebenso wie die Darstellung der sechs grossen Konzilien in eine ganz neue Gedanken- und Formenwelt einführen würde, hätte sich von ihnen genauere Kunde erhalten.

Natürlich würde man unter den Kirchen Roms vergebens nach

1) Gregorovius a. a. O. II, p. 126. 2) Ed. Duchesne, p. 391, n. VIII.

3) Das sechste ökumenische Konzil fand i. J. 680 statt.

4) *Liber pont.* p. 262, n. VII; siehe einen Titulus des Symmachus „in dextro atrio“ bei De Rossi a. a. O. p. 53, n. 5.

5) Ueber die Pflasterung des Atriums mit Marmor durch Papst Donus (676 bis 678) vgl. *Lib. pont.* p. 348, n. I.

6) De Rossi a. a. O. p. 167, n. 18.

einem Atrium suchen, welches sich dem von St. Peter nur annähernd vergleichen liesse. Die Nachrichten, die wir durch die Versinschriften erhalten, machen uns meistens mit einem sehr bescheidenen Portalschmuck bekannt. Häufig genügte eine Dedikationsinschrift, zuweilen ein einfaches Epigramm erbaulichen Inhalts, am meisten aber wird in den Portalinschriften des Titelheiligen gedacht, der auch häufig im Bilde über dem Eingang selbst angebracht war und dann noch einmal im Absisgemälde wiederkehrte, so dass dieses mit dem Fassadenschmuck in enge Verbindung gebracht erscheint. So sahen wir in der Kirche der hl. Felicitas am Eingang die Marter, in der Absis die himmlische Erhöhung der Heiligen und ihrer Söhne dargestellt, so waren in dem berühmten Absismosaik von S. Pudenziana die beiden Titelheiligen Pudenziana und ihre Schwester Praxedis im Kreise Christi und seiner Apostel dargestellt, und ebenso finden wir sie wieder an der allerdings viel jüngeren Fassade der Basilika. Diese, die noch heute, wenn auch völlig restauriert, erhalten, stammt nach Ciampini¹⁾ aus dem 6. oder 7. Jahrhundert, nach anderen²⁾ aus der Zeit Hadrians I. (772—795) und zeigt in der Mitte über dem Thürsturz das Lamm mit der Inschrift:

Hic agnus mundum restaurat sanguine lapsum
Mortuus et vivus; idem sum pastor et agnus,

zur Rechten S. Pudenziana, zur Linken S. Praxedis, von denen es heisst³⁾, dass sie als kluge Jungfrauen mit brennenden Lampen bereit stehen, den Bräutigam zu empfangen; die Bildnisse des Presbyters Pastor und des Senators Pudens schliessen diesen Portalschmuck nach beiden Seiten ab, der in sehr kleinen Verhältnissen

1) Vetera monumenta I, p. 28.

2) Es heisst bei Mai a. a. O. Tom. V, p. 26, Anm. 2: Martinellus in primo crucis tropaeo p. 53 edit hos versus, existimatque anni DCCCLXX, sub Hadrian I.; Hadrian I. regierte von 772—795, so muss in der Zahl 870 ein Druckfehler liegen. Bei Mai finden sich auch a. a. O. p. 26 sämtliche Inschriften abgedruckt.

3)
a. Virgo Pudenziana coram stat lampade plena.
Protege praeclara nos virgo Pudenziana.
b. Occurrit sponso Praxedis lumine claro
Nos, pia Praxedis, prece sanctas confer ad edis.

ausgeführt, auch in technischer Hinsicht von Interesse ist, weil er beweist, dass wie für die Absis so auch für den Eingang das Mosaik neben der Malerei zur Anwendung gelangte. Dass die Mosaiktechnik der Malerei gegenüber sich an der, dem Wind und Wetter ausgesetzten, Westseite der Kirche empfahl, leuchtet ein, man möchte nur die Frage aufwerfen, warum die Fassaden niemals mit statuarischem Schmuck verziert wurden. War es vielleicht eine tiefe Abneigung der Christen vor Statuen überhaupt, denen sie den Vorwurf heidnischer Abstammung machten, oder liess das dem Eingang vorgelagerte Atrium einen einheitlich gedachten, freier sich entwickelnden Schmuck überhaupt nicht zu, oder war endlich die Technik der Bildhauerkunst hinter der Architektur und der Mosaikmalerei zurückgeblieben, so dass sie monumentalen Aufgaben nicht genügen konnte? Jedenfalls war der Schmuck über den Pforten der Kirchen und Kapellen meist einfacher Natur; in Nola waren Kreuze mit Versen angebracht, in Rom finden wir, ausser dem eben angeführten, das Bild Christi, mit einem Titulus darunter, über der „porta pia“ der Kapelle San Archangeli inter nubes oben auf dem Grabmal Hadrians, oder man sah die Hand Gottes gemalt mit den oft wiederholten Versen:

Continet ista manus mundum prosternit elatos
Et humiles erigit iuste miserata roganti,

wenn man sich nicht gar mit einer metrischen Inschrift allein begnügte¹⁾.

Leider sind wir hiermit in unseren Betrachtungen über Versinschriften an Eingängen und in den Atrien am Schlusse angekommen. Fassen wir noch einmal zusammen, was uns die Tituli über den Bilderschmuck der ältesten Kirchen Roms berichten, so sehen wir, dass unsere Mühe nicht ganz vergeblich war. Die Absisbilder der Kirchen der hl. Felicitas und des hl. Sylvester haben wir kennen gelernt, den ganzen reichen Schmuck der ehrwürdigen Kirche San Pietro ad vincula haben wir herstellen können, und

1) Vgl. über Portalschmuck auch den Liber pontificalis p. 375, wo es von Papst Sergius (687—701) heisst: „hic imaginem apostolorum vetustissimam quae erat super fores eiusdem basilicae (S. Pauli) mutavit.

vor allem hat sich auch die Zahl der Bilderkreise, von denen bis dahin nur zwei, der noch erhaltene in S. Maria Maggiore und der zerstörte in der Peterskirche bekannt waren, um einige wichtige Bruchstücke vermehrt; endlich haben wir auch über die bildlichen Darstellungen in den Atrien und an den Portalen erwünschten Aufschluss erhalten. Doch ist die Bedeutung versifizierter Inschriften für die Kunstgeschichte Italiens in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends damit noch keineswegs erschöpft. Wandern wir weiter dem Norden zu und suchen wir das alte Ravenna auf, so werden wir sehen, wie trefflich auch dort die so reichlich und so gut erhaltenen Mosaikbilder durch die Tituli erklärt und ergänzt werden.

Ravenna.

Kaiser Honorius hatte die durch rings sie umschliessende Sümpfe vorzüglich geschützte Stadt im Jahre 404 zu seiner Residenz gemacht, und von da an lässt sich das Aufblühen einer Kunstthätigkeit datieren, die das 5. Jahrhundert umfasst, im 6. sich fortsetzt und erst durch den Einfall der Langobarden im Jahre 568 vernichtet wird. Ist somit die Kunstübung in Ravenna auf einen viel engeren Zeitraum zusammengedrängt, als in Rom, ist daher auch die Anzahl der erhaltenen Bauten eine viel geringere, so haben dagegen die Monumente der einst so glanzvollen Residenz des grossen Theoderich vielmehr ihren ursprünglichen Charakter bewahrt, wie die Denkmäler der Hauptstadt Italiens. Ravenna versank nach diesem kurzen Aufschwung in Todesschlummer, und wenn auch deutsche Kaiser gelegentlich Säulen und Mosaiken, soweit sie transportfähig waren, für ihre heimischen Kirchen und Paläste von hier entführten, wenn auch arabische Seeräuber die Hafenstadt Ravennas, Classis, aller beweglichen Kunstschatze beraubten, so blieben doch eine Reihe der ehrwürdigen Kirchen und ihre strahlenden Mosaikbilder erhalten, denn diese von der breiten Heerstrasse fern gelegene Stadt wurde weniger berührt von den über Italien dahinrauschenden Stürmen, die mehr als einmal das Bild der ewigen Roma vollständig umgestalteten.

Der Beginn künstlerischen Schaffens in Ravenna bezeichnet zugleich die Blüte. Während der 25 Jahre (425—450), mit denen Galla Placidia in machtvoller Regierung für den verweichlichten Sohn Valentinian ihr schicksalsvolles Leben beschloss, beobachten wir, wie in Ravenna ein stetig sich steigerndes Interesse für Kirchen-

bauten und ihre Ausstattung, und ein blühendes Kunstleben überhaupt erwacht, mit dem der Name des Bischofs Neon (425—30) besonders eng verknüpft ist. Doch hatten auch seine Vorgänger, die Bischöfe Ursus (400—410) und Petrus († 425) Denkmäler ihrer Regierungen hinterlassen, indem der erstere das katholische Baptisterium erbaut hatte, der zweite aber die grossartige ecclesia Petriana in Classis gründete, die nicht weniger als 300 Altäre besessen haben soll; beide Kirchen wurden erst von Neon vollendet und im Inneren mit Mosaiken versehen. Leider ist nur das Baptisterium noch heute uns erhalten, die gewaltige Basilika des hl. Petrus ging vollständig zu Grunde und mit ihr jenes wunderbare, von den Einwohnern Ravennas besonders andachtsvoll verehrte Bild des Heilandes, von dem es im Liber pontificalis des Agnellus¹⁾ heisst „quam nunquam similem in picturis homo videre potuisset“.

Die Mosaiken des Baptisteriums²⁾ finden ihren Mittelpunkt in der Kuppel, wo um die Taufe Christi rings herum die zwölf Apostel im Kreise angebracht sind, aber auch hier fehlen in Prosa verfasste Inschriften nicht, von denen zwei den Psalmen entlehnt sind, zwei andere den sinkenden Petrus auf dem Meere und die Fusswaschung der Jünger Christi durch ihren Meister beschreiben.

Aber nicht auf das Baptisterium der Kirche des hl. Ursus, auf deren Fundamenten sich der heutige Dom erhebt, beschränkte Neon seine Thätigkeit; für unsere Betrachtung von weit höherem Interesse ist der reiche Schmuck, den er im Triclinium dieser Basilika anbringen liess, den wir heute, wie dies Triclinium selbst, in Ravenna vergeblich suchen würden. Unter den Denkmälern dieser Art, die kaum jemals in einer grösseren Kirche gefehlt haben werden, ist das lateranische Triclinium³⁾ Leo's III. durch

1) Ed. Migne, Patr. lat., Tom. 106, p. 513; vita S. Petri Cap. 1.

2) Vgl. über die noch erhaltenen Mosaiken in Ravenna: a. R. Rahn, ein Besuch in Ravenna in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft ed. Zahn I (Leipzig 1868), p. 163 ff. u. 273 ff. b. J. P. Richter, die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878. Ueber das Pontificalbuch von Ravenna siehe F. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie (Gotha 1867), p. 349, § 83.

3) Vgl. Gregorovius a. a. O. II, p. 516. Labanca, Carlomagno nell' arte christiana (Roma 1891), p. 121 ff.

seine Mosaiken das berühmteste. Hier beging nach alter Sitte der Papst mit elf auserwählten Geistlichen die ernste Feier des Osterfestes¹⁾, bei dem er, nach dem Vorbilde des letzten Abendmahles, welches Jesus mit seinen Jüngern hielt, das Brod brach und verteilte mit den Worten:

quod facis, fac citius; sicut ille recepit ad damnationem, tu accipe ad remissionem.

Scheint auch das Triclinium²⁾ nicht nur für so feierliche Mahlzeiten reserviert gewesen zu sein, so bezeugt doch schon der reiche Bilderschmuck, mit dem es ausgestattet war, welche Bedeutung man ihm beilegte. Es diente in der That zum täglichen Gebrauch der Geistlichen, ja aus den Berichten des Agnellus im Liber pontificalis erhellt, dass im Triclinium der „ecclesia Ursiana“ die Geistlichkeit sich zum Einnehmen der täglichen Mahlzeiten zu versammeln pflegte.

Hören wir nun, was Agnellus über den Bilderschmuck dieses Gemaches zu berichten weiss. Er schreibt in der „vita Neonis“³⁾: ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit, ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornari praecepit. Historiam psalmi, quem quotidie cantamus, id est, laudate Dominum de coelis [Psl. CXLVIII] una cum cataclysmo in pariete, parte ecclesiae, pingere iussit et in alio pariete super amnem posito, ex ornare coloribus fecit historiam Domini nostri Jesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot milia legimus hominum satiavit, in qua versus descriptos hexametros, quotidie legimus: An der Wand

1) Migne a. a. O. Tom. 106, p. 523, observationes 1.

2) Vgl. über das Triclinium von St. Peter, welches Gregor III. (731—741) neu herstellen und ausmalen liess, den Liber pontificalis p. 420. Siehe auch die Verse, die Martin von Bracara (556—580) für ein Triclinium verfasste, De Rossi a. a. O. p. 269. Endlich verfasste auch St. Augustin ein kurzes Epigramm für den Tisch eines Tricliniums:

Quisquis amat dictis absentum rodere vitam
Hanc mensam indignam noverit esse suam.

De Rossi a. a. O. p. 279).

3) Migne a. a. O. Tom. 106, p. 518. Vgl. Garr. I, p. 509.

nach der Kirche zu also sah man die Geschichte des 148. Psalmes dargestellt und ausserdem die Sündflut, während gegenüber die Speisung des Volkes in der Wüste geschildert war, ein für ein Speisezimmer besonders passendes und vielfach angewandtes Motiv.

Beschränkt sich Agnellus in der Schilderung dieser Bilder auf eine allgemeine Beschreibung, so wird er ausführlicher, sobald er zur Schilderung der Gemälde der Frontseiten übergeht. Hier war auf der einen Wand die Schöpfungsgeschichte dargestellt, die durch einzelne Tituli erklärt wurde, in denen zwar nicht der Reihe nach, aber sehr wohl unterschieden, die sechs Schöpfungstage beschrieben wurden. Agnellus hat zum Glück diese Verse in seine Erzählung aufgenommen, sie lauten:

1. Erster und zweiter Tag:
Principium nitidi prima sub origine mundi
Cum mare tellurem, coeli cum lucida regna
Virtus celsa patris, natique potentia fecit.
3. Vierter Tag:
Cumque novus sol, luna dies aurora micavit
Ex illo astrigerum radiavit lumine coelum.
6. Sechster Tag. Schöpfung des Menschen:
Exiluit humo insons hic corpore servo
Iste dei meruit vocifari solus imago
Namque sui similem hominem produxit in orbe
Superni genitoris amor, dominumque locavit,
Hunc sator omnipotens rerum dulcissimus ipse
Multifluis opibus longum ditavit in aevum
Isti cuncta simul silvarum praemia cessit.
2. Dritter Tag: Schöpfung der Flora.
Jussit maternos foetus producere terram.
4. und 5. Fünfter und sechster Tag: Schöpfung der Tiere.
Huius oves niveae nitidaque per gramina voce
Huius et alticomus soniper, fulvique leones
Huius erant passim ramosi in cornua cervi

Pennatique greges avium, piscesque per undas,
Omnia namque deus hominique quaecumque paravit
Tradidit, et verbo pariter servire coegit.

Der Baum des Lebens:

Hunc tamen inprimis monitis coelestibus olim
Observare suam legem, et vitalia iussit
Praecepta, et vetita auderet ne mandere poma.

Der Sündenfall:

Praeceptum spernens, sic perdidit omnia secum.

Der Dichter schildert also zunächst die Schöpfung von Sonne, Mond und Sternen, dann aber wendet er sich schon zur Schöpfung des Menschen, der unschuldig und rein aus dem Boden der jungfräulichen Erde emporspringt und von seinem gütigen Schöpfer und Herrn zum Beherrscher alles Geschaffenen eingesetzt wird.

Nur mit einem Verse gedenkt der Titulus der Erschaffung der Flora, während wiederum das Hervorbringen der Tierwelt die Phantasie des Dichters tiefer anregt, und er uns von weissen Schafen, im tauglänzenden Grase weidend, von Rossen, Löwen und Hirschen, von Vögeln in den Lüften und Fischen in den Wellen zu berichten weiss. Damit ist für den Maler das Bild der Schöpfung abgeschlossen, aber der Dichter blickt noch weiter; er erkennt unter den Bäumen im Paradiese den Baum des Lebens und gedenkt des an ihn geknüpften Befehles und seiner Uebertretung und schliesst trauernd mit den Worten:

„Sic perdidit omnia secum“,

damit zugleich auf die Darstellung an der anstossenden Wand hinweisend, wo mit dem 148. Psalm zusammen die Sündflut dargestellt war. Die Anbringung der letzteren erscheint hier wohl berechtigt, was aber, fragen wir, bedeutet die Anbringung des Psalmes und wie kommt er zwischen die Schöpfungsbilder? Sollte er nur deshalb hier seinen Platz gefunden haben, weil er täglich in diesen Räumen gesungen wurde, oder konnte die Sache nicht auch umgekehrt sich verhalten, nämlich, dass er erst gesungen wurde, seitdem er an der Wand bildlich dargestellt war? Gar-

rucci¹⁾ ist sich der Bedeutung dieser frühen einzigen Psalter-Illustration wohlbewusst, aber ihren Zusammenhang mit den anderen dargestellten Bildern aus der Schöpfungsgeschichte erklärt er nicht. Versuchen wir also das Versäumte nachzuholen, indem wir mit der Betrachtung des Psalmes selbst beginnen.

Dort heisst es:

Vers 3. Lobt ihn, Sonne und Mond; lobt ihn, alle leuchtenden Sterne.

Vers 4. Lobet ihn ihr Himmel allenthalben und die Wasser, die oben am Himmel sind.

Vers 7. Lobet den Herrn auf Erden, ihr Walfische und alle Tiefen.

Vers 9. Berge und alle Hügel, fruchtbare Bäume und alle Cedern.

Vers 10. Tiere und alles Vieh, Gewürm und Vögel.

Vers 11 und 12. Ihr Könige auf Erden und alle Leute, Fürsten und alle Richter auf Erden, Jünglinge und Jungfrauen, Alte mit den Jungen

Vers 13. Sollen loben den Namen des Herrn.

Was ist dieser Psalm anders, als ein Lobgesang der Schöpfung auf den Schöpfer, was konnte unter seinem Bilde also besser dargestellt werden, als der siebente Schöpfungstag, von dem es heisst: und Gott ruhte von allen seinen Werken und segnete den siebenten Tag und heiligte ihn?

So also erscheint die *Historia psalmi*, *laudate Dominum de Coelis*, ganz einfach als Fortsetzung der auf der anstossenden Wand geschilderten sechs Schöpfungstage, und zeigt uns, wie am siebenten Tage die Schöpfung um den ruhenden Schöpfer sich anbetend schart;²⁾ zugleich aber steht im herben Gegensatz zu diesem ersten Festtag der Kreatur das erste furchtbare Gericht, welches mit der Sündflut über sie hereinbricht.

1) a. a. O. p. 510.

2) Die Schilderung des Sabbaths fehlte auch in dem Inschriftenkreis *Ecce-hards* von St. Gallen nicht, wenn es heisst (ed. Fr. Schneider, p. 1):

v. 15. Sabbata stant sancta, requiescunt et sibi cuncta,
Tanquam lassatus factor sedet ipse quietus.

Dass auch die Darstellungen an den zwei anderen Wänden des Tricliniums im direkten Zusammenhange mit den eben geschilderten Bildern zu bringen seien, muss bezweifelt werden, jedenfalls aber waren sie untereinander schon dadurch innerlich verbunden, dass sie Vorgänge des neuen Testamentes schilderten.

Die wunderbare Speisung der fünf Tausend rechtfertigt sich von selbst in einem Speisesaal; durch sie sollten gewiss die Geistlichen bei der Mahlzeit erinnert werden, dass das wahre Brod und der wahre Trank nicht irdischer Natur sei, sondern durch Christus mit ihm selber gegeben wird.

Aber auch die „*historia Petri apostli*“, die auf der anderen Frontseite, der Schöpfungsgeschichte gegenüber, prangte und wie diese durch Verse erläutert wurde, dürfte für einen Speisesaal ein passender Vorwurf sein.

Die Verse lauten mit kurzer Einleitung:

Accipe, sancte, libens parvum ne descipe carmen
Pauca tuae laudi nostris dicenda loquelis.

Petri Berufung zum Heidenapostel.

Euge, Simon Petre, commissum tibi suscipe munus,
[En quod] sumere te voluit rex magnus ab alto.
Suscipe de coelo pendentia linthea plena,
Missa Petre tibi, quae diversa animalia portant;
Haec mactare deus et mox et mandere iussit.
In nullo dubitare licet, quae munda creavit
Omnipotens genitor, rerum cui summa potestas.

Petrus der Apostelfürst.

Euge, Simon Petre, quem gaudet [gloria] Christi,
Lumen apostolicum cunctos ornare per annos.
In te sancta dei pollens ecclesia fulget,
In te firma suae domus fundamenta locavit
Principis aetherii clarus per saecula natus.
Cunctis clara tibi est virtus, censura fidesque:
Bis senos inter fratres in principe sistis
Ipse loco, legesque novae tibi dantur ab alto;

Quis fera corda domas hominum, quis pectora mulces.
Christicolasque doces tu [unum] omnes esse per orbem
Jamque tuis meritis Christi parat gloria regnum.

(Vgl. Apostelgesch. 10, 10—20. Ev. Joh. 21, 15.)

Wenn wir von den zwei einleitenden Versen absehen, so enthält also die erste Versreihe von sieben Strophen eine Aufforderung an Petrus, das vom Himmel gesandte Leinentuch mit den verschiedenen Tieren in Empfang zu nehmen, sie zu schlachten, zu essen und dem Worte des Herrn unbedingt zu vertrauen.

Die zweite längere Versreihe preist den Petrus als Apostelfürsten, als Eckstein der Kirche Christi. Wohlan, Simon Petrus, du bist es — so lesen wir — den Christus als ersten Apostel alle Jahre hindurch ausgezeichnete; in dir glänzt die heilige und mächtige Kirche Gottes, und auf dich gründete der ewige Fürst der himmlischen Scharen die festen Fundamente seines Hauses, denn dein Mut, deine Selbstzucht, dein Glaube ist allen bekannt; du bist der erste unter den zwölf Brüdern, und dir werden die neuen Gesetze aus der Höhe gegeben¹⁾. Warum die Berufung Petri zum Haupt der Kirche im vorliegenden Falle ein angemessener Stoff sei, ist zunächst nicht klar; einfach lässt sich dagegen die Darstellung der Berufung zum Heidenapostel erklären.

Hier war das rein äusserliche Motiv der vielen darzustellenden Tiere ausschlaggebend, wenn es sich um die Ausschmückung eines Speisesaales handelte; die Besteller mochten zunächst über der äusseren Form den Inhalt vergessen. Aber als Dichter und Maler den Stoff zu verarbeiten hatten, trat für sie der Inhalt wieder mehr in den Vordergrund, und da schien es kaum zu umgehen möglich, mit der Berufung Petri zum Heidenapostel seine Berufung zum Haupt der Kirche insgesamt zu verbinden. Fasst man den Vorgang so auf, so erscheint es auch leicht verständlich, warum im Titulus die Berufung zum Heidenapostel der Einsetzung zum Haupt der Kirche vorausgeht.

Unwiederbringlich verloren, wie diese bedeutsamen Mosaik-

1) Vgl. über diese Darstellung De Rossis Abhandlung über neue Ausgrabungen im Coemeterium der Priscilla im Bull. di Arch. crist., ser. IV, 5 u. 6, p. 23 ff.

bilder, die frühesten, die eine Schöpfungsgeschichte¹⁾ darzustellen wagten, sind die gleichzeitigen Gemälde der Kirche S. Giovanni Evangelista. Auf der Reise von Byzanz nach Ravenna im Jahre 425 war Galla Placidia von einem gefährlichen Sturm auf hoher See überrascht worden, und hatte damals dem Johannes für den Fall der Rettung eine Basilika gelobt, die noch heute, allerdings ohne ihren glänzenden Bilderschmuck, erhalten ist. Von dem letzteren erfahren wir durch Agnellus²⁾ und noch ausführlicher erscheint die Beschreibung bei Rubeus³⁾, dessen Quellen wir leider nicht kennen. Ob auch die Tituli hier vor der prosaischen Beschreibung in ihrer Bedeutung zurücktreten, so scheint doch ein näheres Eingehen auf die verlorenen Mosaikbilder in San Giovanni Evangelista nicht aus dem Bereiche dieser Betrachtung herauszufallen. Den Bericht des Rubeus hat Richter in seiner bekannten Studie über die Mosaiken Ravennas übersetzt, und aus derselben Quelle schöpfte auch Mai⁴⁾, als er die kurzen Inschriften mit beschreibenden Ueberschriften versah, die uns jedoch über den Platz der Bilder noch nicht völlig aufklären. Wollen wir zu einem Verständnis der in der Kirche des hl. Johannes dargestellten Bilder gelangen, so müssen wir in dem Text des Rubeus vor allem zwischen Triumphbogen und Absis scheiden. Mit der Beschreibung der Bilder auf dem ersteren, der von zwei grossen mit Silber überzogenen Säulen getragen wurde, haben wir zu beginnen. In der Mitte über dem Bogen sah man Gott in seiner Majestät, wie er dem Johannes eine Schrift (Apokalypse) übergiebt und darunter stand geschrieben: *Sanctus Johannes Evangelista*. Zu beiden Seiten, also dort, wo man die 24 Heiligen anzubringen pflegte, war das Meer dargestellt, auf dem zwei Schiffe mit dem

1) Die Darstellung der Schöpfungsgeschichte findet sich in Miniaturen nur im Ashburham Pentateuch aus dem 7. Jahrhundert (edited by Oscar von Gebhardt, London 1883); in Wandgemälden kommt sie überhaupt nicht weiter vor, als in dem für entsprechende Gemälde bestimmten Inschriftenkreis des Eccehard von St. Gallen, ed. Fr. Schneider, p. 1, v. 1—15; erst im 12. Jahrh. finden sich Schöpfungsbilder in der Capella Palatina und im Dom zu Monreale.

2) Liber pontificalis ed. Migne, Tom. 106, p. 537, cap. VI.

3) Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Tom. VII, part. I, p. 98.

4) a. a. O. Tom. V, p. 102.

Sturme rangen, und auf einem derselben erschien Johannes der Placidia, um ihr seine Hilfe zuzusagen; ausserdem waren noch der Apokalypse entnommene Gegenstände z. B. die sieben Leuchter angebracht. Endlich sah man auch noch am Triumphbogen die verstorbenen und noch lebenden Mitglieder der kaiserlichen Familie und darunter die Inschrift:

Galla Placidia pro se et iis omnibus votum solvit.

Ebenso waren im Chor, wo die Sitze standen, noch einmal Bildnisse der Mitglieder des Kaiserhauses angebracht und über ihnen las man die Inschrift:

Confirma hoc Deus, quod operatus es in nobis: a templo tuo Hierusalem offerrent tibi reges munera.

Endlich stand wahrscheinlich auch in dieser unteren Zone Christus mit dem offenen Buche in der Hand, auf dem die Worte standen:

Beati misericordes, quoniam miserabitur deus.

Dann hätte man oben in der Absis in Gebetsstellung, wie der hl. Apollinaris in seiner Kirche dargestellt war, den Erzbischof Chrysologus gesehen, während das Auge vor allem von der glänzenden Darstellung des thronenden Gottes angezogen wurde, um den rings herum zwölf versiegelte Bücher ausgebreitet waren. Eine Inschrift endlich nannte auch hier die Namen der Stifter.

Ausführlich erzählt Agnellus¹⁾ die wunderbare Geschichte eines anderen Monumentes der zerstörten Kirche des heiligen Kreuzes; über ihren inneren Schmuck erhalten wir leider nur kurze, aber sehr wertvolle Skizzen. Darnach scheint die Taufe Christi über dem Triumphbogen dargestellt gewesen zu sein, denn der erste Teil des Titulus, über der Rundung des Bogens angebracht, sagt:

Christus fonte lavat paradisi in sede Johannes.

Doch muss bemerkt werden, dass ein solches Bild an dieser Stelle höchst ungewöhnlich erscheint, ebenso ungewöhnlich, wie auch Bild und Titulus über dem Eingang der Kirche. Wir glauben

¹⁾ Migne a. a. O. p. 536, c. V.

uns nach Nola zurückversetzt, wenn wir die Verse lesen, die ein fast nur aus symbolischen Elementen zusammengesetztes Mosaikbild schildern:

Christe, patris verbum, cuncti concordia mundi,
Qui ut finem nescis, sic quoque principium.
Te circum sistunt dicentes ter sanctus et amen
Aligeri testes, quos tua dextra regit.
Te coram fluvii currunt per saecula fusi
Tigris et Euphrates, Phison et ipse Geon.
Te vincente, tuis pedibus calcata per aevum
Germanae mortis crimina saeva tacent.

Hier also stand Christus, vielleicht durch ein Kreuz oder ein Lamm symbolisch dargestellt, in der Mitte, um ihn herum die Zeichen der Evangelisten, vor ihm die Flüsse des Paradieses, eine Darstellung, die uns aus den Absisgemälden Roms hinlänglich bekannt ist; ob und wie zu seinen Füßen die besiegten todeswürdigen Verbrechen dargestellt waren, wird schwer zu entscheiden sein.

Endlich wird der Tochter Theodosius des Grossen auch noch die Stiftung Johannes des Täufers zugeschrieben, von der heute nur noch der Glockenturm ¹⁾ erhalten ist; und um die grossartige Bauthätigkeit dieser Fürstin ganz zu erschöpfen, muss auch noch ihrer wohlerhaltenen Grabkirche gedacht werden, heute SS. Nazaro e Celso genannt.

Das hier erhaltene Mosaik ²⁾ des guten Hirten gehört zu den schönsten Denkmälern altchristlicher Malerei überhaupt, und die Darstellung des lange verkannten hl. Laurentius, der zum Feuertode schreitet, erweckt als eins der frühesten Märtyrerbilder schon der eigenartigen Auffassung wegen besonderes Interesse. Nicht weniger bedeutungsvoll aber ist endlich die zweimal wiederkehrende Darstellung zweier Hirsche ³⁾, die durstig sich einem Quell nahen, als Illustration der Anfangsverse des 42. Psalms, wie wir ihr auch

¹⁾ Nach der gewöhnlichen Annahme fing man in Ravenna zuerst (6. Jahrh.) an, neben die Basilika den Turm zu setzen.

²⁾ Garr. Tom. IV, Tav. 233. ³⁾ Garr. Tom. IV, Tav. 232.

sonst noch in einem Fussbodenmosaik in Salona¹⁾ und in einer Miniatur des Gottschalk-Evangliars²⁾ begegnen. Dass die Verwendung der Psalmen in Ravenna häufiger vorkam, sahen wir schon im Ursianischen Baptisterium, wo über zwei Arkadenbögen Sprüche des 23. und 31. Psalmes zu lesen waren, und noch interessanter ist die oben erklärte Darstellung des 148. Psalms. Vielleicht dürfen wir hier die Psalter-Illustrationen des späteren Mittelalters im Keime vorgebildet sehen.

Doch wir wenden uns jetzt zu der gotischen Zeit!

Es ist eine beachtenswerte Thatsache, dass weder in der Architektur noch in der malerischen Ausstattung zwischen den kirchlichen Monumenten Theodorichs und denen der Galla Placidia vor ihm, oder denen des Justinian nach ihm, ein Grundunterschied waltet. Es gelangte also in den Bauten und Mosaiken der gotischen Zeit weder der nationale Charakter zum Ausdruck, noch machen die religiösen Gegensätze zwischen Katholizismus und Arianismus irgendwie sich bemerkbar, was wohl darin seinen Grund findet, dass einerseits die Kultur der Ostgoten eine byzantinische war, und dass andererseits Theodorich eifrigst bemüht war, sich selbst und sein Volk vorhandenen Verhältnissen und Institutionen anzupassen. Daher auch die Duldsamkeit des grossen Gotenkönigs gegen die Katholiken, die er auch im Besitze ihrer Kirchen beliess, wodurch er sich selbst zu umfassender Bauthätigkeit gezwungen sah. Als eigentliche Hauptkirche der Arianer bezeichnet Agnellus die Kirche S. Theodoro, auch S. Spirito genannt, neben welcher noch heute das Baptisterium S. Maria in Cosmedin steht, dessen Kuppelmosaik, zum grössten Teile erhalten, die Taufe Christi darstellt³⁾. Wenn diese Bilder noch der Arianischen Epoche angehören, so bilden sie mit dem berühmten Bilderkreis der ebenfalls von Theodorich gegründeten Kirche S. Apollinare nuovo⁴⁾, wo die Wunder und die Passion⁵⁾ Christi mit Auslassung der

1) Garr. Tom. IV, Tav. 278.

2) Vgl. die Adahandschrift ed. Lamprecht, Leipzig 1889, p. 85.

3) Garr. Tom. IV, Tav. 241. 4) Garr. Tom. IV, 248—252.

5) Es ist beachtenswert, dass unter den Passionsdarstellungen die Kreuzigung fehlt.

Kreuzigung dargestellt sind, die vornehmsten Denkmäler von Mosaiken aus der gotischen Zeit.

Nur lose geschürzt ist der Faden, der die Ravennatischen Mosaikbilder dieser Zeit mit einem uns durch Tituli überlieferten Bilderkreise verbindet, als dessen Verfasser Rusticus Elpidius ¹⁾, Theodorichs Leibarzt, angenommen wird, der sich bei dem Gotenkönige besonderer Gunst erfreute. Leider kennen wir auch die Kirche nicht, in der Tituli und Bilder angebracht waren, doch herrscht über die Bestimmung der Verse kein Zweifel, schon deshalb nicht, weil mehrere der Tituli ohne ergänzende Gemälde unverständlich bleiben würden, und man möchte zu der Vermutung neigen, dass der heilkundige Theologe die Tituli für den Bilderschmuck einer der Kirchen seines baulustigen Herrn verfasste, wenn nicht solche Beziehungen durch den Gegensatz des katholischen und arianischen Glaubens ausgeschlossen wären.

Der Bilderkreis schildert in der herkömmlichen Weise Szenen aus dem alten und neuen Testament, und zwar sind dieselben so verteilt, dass acht Bilder dem alten, eine doppelte Anzahl dem neuen Testament angehören. Mit dem Sündenfall heben die Bilder an; wir sehen, wie Eva durch die Schlange verführt wird, den verbotenen Apfel zu pflücken; mit Fellen umgürtet, das Brandmal ihrer Sünde tragend, verlassen die ersten Eltern auf dem folgenden Bilde das selige Reich des Paradieses; hier sammelt Noah Vögel und Vieh aller Arten und beschliesst in seiner Arche die Menge der Geschöpfe, heisst es im dritten Titulus; auf dem vierten Bilde errichtet die thörichte Menge den Turm von Babel, aber Gott teilt ihre Zungen; hier bestimmt der hässliche Neid, erzählt der Titulus des fünften Bildes, die verschworenen Brüder, den Joseph zu verkaufen, aber das Unglück bringt dem Gerechten Segen; auf dem sechsten Bilde sehen wir den Isaak zum Opfer Holz herbeischleppen; die Speisung Israels in der Wüste mit Wachteln und Manna schildert das siebente Bild, und endlich auf der achten und letzten Darstellung aus dem alten Testament sehen wir den Moses, der dem Volke Israel das Gesetz Gottes übermittelt.

¹⁾ Vgl. Ebert a. a. O. p. 414. Die Tituli finden sich abgedruckt bei Garucci, Tom. I, p. 521, n. 22 und in der collectio Pisauensis omnium poetarum VI, p. 77.

Die Bilder aus dem neuen Testament beginnen mit der Verkündigung; es folgt die Einführung des Schächers in das Paradies; das dritte Bild schildert die Vision Petri, dem Gott nicht für gemein zu halten befiehlt, was er geschaffen; die Ausgiessung des hl. Geistes sehen wir auf dem vierten Bilde; es folgt Judae Verrat auf dem fünften; mit zitternden Händen sieht man den Heiland auf dem sechsten Bilde das von der Welt verehrte Kreuz tragen; die wunderbare Speisung der vier Tausend bringt das siebente Gemälde, und das achte macht uns zu Hörern und Zuschauern der Bergpredigt Christi. Es folgen dann Maria und Martha, der gläubige Centurio, die Hochzeit zu Kana, die Heilung zweier Frauen, die Erweckung des Jünglings von Nain, Zachäus auf dem Baume und endlich die Auferweckung des Lazarus.

Ein besonderes Interesse gewinnen die 24 Inschriften, die deshalb auch vom Verfasser nicht chronologisch angeordnet werden konnten, dadurch, dass die acht Tituli des alten Testamentes und ihre zugehörigen Bilder als Typen der ersten acht Bilder aus dem neuen Testament aufgefasst sind:

1. *Eva a diabolo seducta — angeli ad Mariam adventus.*
2. *Adam et Eva de Paradiso pelluntur — latro in Paradisum introducitur.*
3. *Noa arce, praecepto Domino, includit omnia — Petro visio de coelo ostenditur.*
4. *Turris confusionis destruitur — Petrus et apostoli variis loquuntur linguis.*
5. *Joseph a fratribus venditur — Christus a Juda venditur.*
6. *Abraham filium ad immolandum ducit — Christus ducitur crucifigendus.*
7. *Coturnices et Manna datur Judaeis — Panibus septem Christus 4000 homines pascit.*
8. *Moses ascendit in montem — Christus in monte docet.*

Diese Gegenüberstellung des alten und neuen Testamentes in historischen Bilderkreisen ist schon in altchristlicher Zeit keine vereinzelte Thatsache, sie entspringt vielmehr einer alten Anschauungsweise, die von Alexandrinischen Kirchenvätern zuerst ge-

lehrt, von Ambrosius, Paulin von Nola u. a. im Abendlande fortgesetzt wurde und dort, wie z. B. die noch im 9. Jahrhundert von Rhabanus Maurus nach alten Mustern verfasste *collectio veteris et novi testamenti*¹⁾ lehrt, allgemein angenommen und noch erweitert wurde.

Können wir aber auch auf direkte Analogien zu den Versen des Rusticus Elpidius den Finger legen? Die Antwort lautet bejahend, wenn es gestattet ist, etwas weiter auszuholen.

„Einen der glänzendsten Sterne im Ruhmeskranze des grossen Gregor“ hat Gregorovius die Mission Englands durch diesen Papst genannt, ein Unternehmen, das von grossem und raschem Erfolge gekrönt war, und nicht nur die Angelsachsen zu treuen Dienern der römischen Kirche machte, sondern ihnen mit den Segnungen des Christentums auch die der Kultur und Zivilisation brachte. Zwar waren die Besuche junger angelsächsischer Fürsten²⁾, die nach Rom kamen, um dort am Grabe des Apostelfürsten Krone und Schwert mit dem Mönchsgewande einzutauschen, für die Kultur Brittanniens bedeutungslos, aber die Reisen ernster Männer, die ihren Geist mit den in Rom erhaltenen Anregungen befruchteten und Bücher und Bilder aus dem reichen Italien in ihr kulturarmes Land mitbrachten, waren für die Hebung idealer Interessen bei dem bildungsbedürftigen Volk von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Kaum einer aber unter diesen Männern hat seine Aufgabe so ernst gefasst, wie der Abt von Weremouth und Jarrow, S. Benedict³⁾, der nicht weniger als achtmal Rom besuchte und von dort Bücher und Bilderschätze nach der Heimat mitnahm. Diese Bilder beschränkten sich für Weremouth wahrscheinlich auf Porträtdarstellungen Christi und seiner Heiligen, denn es heisst von ihnen in Bedas Bericht „damit jeder, wenn er auch nicht lesen konnte, das gütige Antlitz Christi und seiner Heiligen vor Augen haben möchte“. Dagegen besorgte Benedict für die Kirche von Jarrow Bilder, deren Stoff aus der Bibel geschöpft war. Beda

1) *Poetae latini aevi Carolini* ed. Duemmler, Berlin 1884, Tom. II, p. 178, n. 16.

2) Gregorovius a. a. O. II, p. 213. De Rossi a. a. O. p. 288.

3) Die Nachricht hat uns Beda übermittelt; vgl. *The complete works of venerable Bede*, ed. by Giles, London 1843, p. 366 ff.

schreibt darüber¹⁾: „für diese (Kirche in Jarrow) Schmuck zu besorgen, machte Benedict sich zum fünftenmale (a. 674) auf die Reise nach Rom und brachte Bilder mit für Kirche und Kloster, welche passend den Zusammenhang zwischen altem und neuem Testament beschrieben, wie z. B. Isaak das Holz trägt zu seinem Opfer und Christus das Kreuz, an welchem er leiden wollte, neben einander; wie dann ferner die Schlange, von Moses erhöht, erklärt wurde durch den Menschensohn, der am Kreuze hängt.

Sind schon diese Notizen als eins der Zeugnisse einer internationalen Kunstübung im ersten Jahrtausend, die in Rom ihren Mittelpunkt hatte, von hoher Bedeutung²⁾, so gewinnen sie noch an Wert durch die Aufschlüsse, die sie uns geben über den Charakter dieser Kunst selbst. Sie liefern nämlich einen neuen sicheren Beweis für die allgemeine Anwendung typologischer Darstellungen, denn wenn dieselben in Rom nicht jedermann geläufig, nicht die allgemein gangbaren gewesen wären, der hl. Benedict hätte sich für seine Landsleute daheim gewiss mit anderen unmittelbar verständlichen Bilderreihen begnügt³⁾. Zugleich mit den Bildern mag dann auch die Sitte, erklärende Unterschriften unter denselben anzubringen, nach England gelangt sein, denn es liegt auf der Hand, dass die typologischen Beziehungen der Bilder unter einander der Erklärung dringend bedurften. Hiermit nähern wir uns der Frage nach dem Ursprung der Tituli überhaupt, die sich zum Teil schon hier beantworten lässt. Denken wir uns in der Absis und über den Eingängen der Kirchen symbolische, gewiss der Erklärung bedürftige Bilder angebracht, im Mittelschiff aber die typologischen Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente gemalt, die ursprünglich gewiss nur von theologisch

1) a. a. O. p. 376.

2) Es mag hier bemerkt werden, dass etwas mehr als 100 Jahre später (a. 790) Alcuin nicht mehr fertige Gemälde, sondern nur noch die Farben zu denselben sich nach England schicken liess. (Jaffé, bibl. rer. Germ. Bd. VI; Monumenta Alcuiniana ed. Duemmler u. Wattenbach, p. 170.)

3) De Rossi (Bull. di arch. chr. 1887, ser. IV, p. 56) hat nachgewiesen, dass die typologischen Beziehungen zwischen altem und neuem Testament auch in den Armenbibeln, für deren Heimat er Rom in Anspruch nimmt, schon früh seit dem 7. Jahrh. und eher vorkommen.

gebildeten Leuten verstanden werden konnten, da waren die Tituli ebenso willkommene, wie unbedingt notwendige Führer; sie deuteten dem Unkundigen die symbolischen Bilder Gott Vaters, Christi und seiner Jünger und Apostel und machten ihn aufmerksam auf die vorbildliche Bedeutung des alten Bundes für das neue Testament.

Nach dieser kurzen Schilderung des Bilderschmuckes einer Klosterkirche Britanniens, der aber, wie wir sahen, als italienisches Kunstprodukt aufzufassen ist, werfen wir noch einen letzten Blick auf die fernere Entwicklung der Kunst in Ravenna. In demselben Jahre, als Theodorich starb (a. 526), der wie auch Galla Placidia seine Bauthätigkeit mit dem Bau eines Mausoleums beschloss, wurde die Kirche San Vitale gegründet, deren Mosaikschmuck¹⁾ in Altarhaus und Absis, noch heute vortrefflich erhalten, das Eindringen byzantinischer Formgedanken und das Zurücktreten antiker Ueberlieferung erkennen lässt, Wahrnehmungen, die sich in S. Apollinare in Classe (geweiht 549) wiederholen. Die Mosaiken dieser Kirche, die teilweise erst durch Bischof Reparatus (672—77) ausgeführt wurden²⁾, gehören zu den letzten Kunstdenkmälern dieser Epoche in Ravenna überhaupt, und darum tritt uns der beginnende Verfall hier noch deutlicher entgegen. Unter den in dieser Basilika erhaltenen Mosaiken erregt das Absisbild³⁾ das grösste Interesse, schon durch seine Aehnlichkeit mit dem in Nola in der Felixkirche angebrachten Gemälde. Nur Moses und Elias erscheinen oben in diesem Bilde, das die Transfiguration darstellt, in menschlicher Gestalt — der hl. Apollinaris gehört einer späteren Restauration an — alle übrigen Personen sind symbolisch dargestellt, Gott Vater durch die Hand, der verklärte Christus durch ein strahlendes, von einem Kranze umgebenes Kreuz, die drei Jünger endlich durch ebenso viele Lämmer. Schon dadurch, dass dieser historische Vorgang eine symbolische Darstellung zuliess, scheint er in dieser Zeit ein besonders beliebter Vorwurf für bildliche Darstellungen gewesen zu sein, jedoch hat man in zwei anderen Mosaikbildern auf dem

1) Garr. Tav. 258—264.

2) Liber pontificalis von Ravenna ed. Migne a. a. O. part. 106, p. 679.

3) Garr. Tav. 265.

Triumphbogen in SS. Nereo und Achilleo¹⁾ in Rom und in der Absis der Marienkirche auf dem Sinai²⁾ die historische Darstellung der symbolischen vorgezogen. Einen gleich ausgezeichneten Platz in der Absis oder am Triumphbogen scheint die Transfiguration auch in den viel umstrittenen Distichen des hl. Ambrosius eingenommen zu haben, die bei Margarinus de la Bigne zuerst abgedruckt wurden (Paris 1589), wo die Verse für die Verklärung Christi die Zahl der Tituli eröffnen und allein durch eine Ueberschrift ausgezeichnet sind; es heisst dort (Tom. VIII, p. 1203):

Transfiguratio Domini in monte.

Majestate sua rutilans sapientia vibrat

Discipulisque deum si possint amore monstat.

Ueber die Darstellungsweise giebt uns der Titulus leider keinen Aufschluss, desto wichtiger erscheinen die Andeutungen über den Ort, wo das Gemälde angebracht war, denn die Verklärung Christi ist, so viel wir wissen, die einzige Scene aus der Geschichte Jesu auf Erden, die in altchristlicher Kunst im Abendlande für Absisdarstellungen verwandt wurde. Hier wurde, sobald man figürliche Darstellungen wählte, Christus mit seinen Heiligen in himmlischer Herrlichkeit geschildert, und da liegt es allerdings nahe, dass auch die Verklärung des Herrn, in der der Heiland für Augenblicke wenigstens seiner irdischen Gestalt sich entäusserte, aus dem Rahmen der für den Schmuck des Allerheiligsten bestimmten Bilder nicht herausfiel.

Leider ganz fragmentarisch ist die Kunde von einer Darstellung der Transfiguration in einem Pariser Codex (Nr. 8071) aus dem 10. oder 11. Jahrhundert, wo nach Epigrammen aus der Peterskirche Inhaltsangaben von Versinschriften, ohne diese selbst, gegeben werden³⁾. Dort heisst es: „De illo qui dicit tibi unum Moysi unum [supple: Heliae unum]“ (Matth. 17, v. 4), Worte, die zweifelsohne auf den Petrus sich beziehen und sein Verlangen, dem Herrn, dem Moses und Elias auf dem Berge Tabor Hütten zu errichten.

1) Ciampini, vetera monumenta, Tom. II, Tav. XXXVIII.

(2) Garr. IV, Tav. 268.

3) De Rossi a. a. O. p. 242.

Transfigurationsbilder scheinen gegen den Schluss des Jahrtausends vor anderen Darstellungen zurückgetreten zu sein; wir können wenigstens nur noch einen Titulus zum Vergleich heranziehen, der in dem ausführlichen Bilderkreise sich findet, den Eccehard von St. Gallen in seiner Epigrammdichtung erwähnt. Der Dichter bedient sich meist symbolischer Ausdrücke, wenn er schreibt:

Splendidus ante Petrum, Jacobum micat atque Johannem,
Pascha crucisque vias memorant Moyses et Elias¹⁾.

Dass hier die Transfiguration in einem Inschriftenkreis, der sich die Aufgabe gestellt, das alte und neue Testament möglichst vollständig zu behandeln, nicht ausgelassen werden durfte, kann nicht als schwerwiegendes Moment gegen die soeben aufgestellte Regel angeführt werden, dass die Verklärung Christi in der Absis oder am Triumphbogen dargestellt zu werden pflegte.

Mit dieser Betrachtung über das Transfigurationsbild in San Apollinare in Classe schliessen wir die Studien über die Denkmäler in Ravenna ab, denn mit dem Ausgang des 7. Jahrhunderts hatte auch Ravenna das Ende einer kurzen und köstlichen Kunstblüte erreicht. Schon der Vernichtungskampf der Griechen gegen die Ostgoten, die Zurückeroberung Italiens durch Belisar und Narses hatten diese Blüte geknickt, die durch den Einfall der Langobarden im Jahre 568 gebrochen wurde und seitdem langsam verwelkte und erstarb.

1) Friedrich Schneider, der heilige Bardo nebst Anhang: der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren. Mainz 1871. Vgl. Anhang p. 24, 15. Eine zweite um 25 Verse vermehrte Ausgabe wurde von Joseph Kiefer im Programm des Grossh. Gymn. in Mainz 1881 gegeben. Immerhin ist die von Friedrich Schneider besorgte Ausgabe durch die einleitenden Bemerkungen des Verfassers für den Kunsthistoriker von besonderem Wert, und ihm muss das bleibende Verdienst zugestanden werden, die Fachgenossen mit dem überaus schwierig zu edierenden Inschriftenkreis zuerst bekannt gemacht zu haben.

Mailand.

Während es in Rom und Ravenna an Monumenten nicht fehlt, die uns über Beginn, Blüte und Verfall der Malerei im ersten Jahrtausend Aufschluss erteilen, sind wir in Mailand, der dritten Metropole Italiens, allein auf die wenigen erhaltenen Tituli angewiesen, die hier und dort verstreut, in den handschriftlichen Ueberlieferungen sich finden. Denn die Bischofsbilder aus dem 6. Jahrhundert in S. Fausta ¹⁾ und die in S. Ambrogio erhaltenen Mosaiken ²⁾ aus dem 9. Jahrhundert können nur als geringe Ueberreste einer alten und reichen Kunstblüte angesehen werden.

Unter den Kirchen Mailands war die der hl. Thekla (zerstört a. 1548) die ehrwürdigste und schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts, wie ein Titulus berichtet, der Restauration bedürftig ³⁾. Der hl. Ambrosius gründete neben dieser alten Kirche den neuen Dom, doch dass er auch ihr noch seine Sorge zuwandte, beweisen die Verse ⁴⁾, die er für das Baptisterium dieser Basilika dichtete, und die deshalb von besonderem Werte sind, weil sie mit den Versen ⁵⁾ für die von Ambrosius gegründete Kirche des hl. Nazarius die einzigen sicheren Zeugen sind, dass der gewaltige Prediger und Seelensorger, der grosse Gelehrte und Hymnendichter auch als Epigrammdichter sich versucht hat. Zwar nahmen in alter, wie

1) Garr. Tav. 235 u. 236. 2) A. Mai a. a. O. Tom. V, p. 143.

3) Unter Bischof Eusebius 451—462, vgl. De Rossi a. a. O. p. 161, n. 1.

4) De Rossi a. a. O. p. 161, n. 2.

5) De Rossi a. a. O. p. 161, n. 3.

in neuer Zeit gewichtige Autoritäten¹⁾ den Ambrosius auch als Verfasser einer Reihe anderer Versinschriften in Anspruch, aber die Zweifel an seiner Urheberschaft sind noch nicht verstummt²⁾, wenn auch ausschlaggebende Gründe dagegen bis jetzt nicht vorgebracht wurden. Jedenfalls verdienen die Verse unter der Reihe der Inschriftenkreise, die Bilder erklären, einen wichtigen Platz; und da sie Franciscus Juretus in de la Bigne's Bibliotheca patrum³⁾ zuerst unter dem Titel:

Incipiunt disticha S. Ambrosii de diversis rebus, quae in basilica Ambrosiana scripta sunt

herausgegeben hat, so muss dieser Platz ihnen hier angewiesen werden.

Ob uns der Inschriftenkreis der 21 Bilder, von denen 17 aus dem alten, 4 aus dem neuen Testamente genommen sind, vollständig erhalten ist, erscheint sehr zweifelhaft; in der von Garrucci benutzten Ausgabe fehlen auch die drei Tituli, welche die Transfiguration, das letzte Abendmahl und Zachäus auf dem Baume beschreiben, so dass der italienische Gelehrte meinte, die ihm bekannten 18 Verse und ihre Bilder über den Arkadenbögen der heutigen Basilika noch anordnen zu können, was natürlich nicht zulässig ist.

Betrachten wir die Tituli in ihrer historischen Reihenfolge und beginnen wir mit den Darstellungen aus dem alten Testament, so finden wir die meisten Bilder wieder, die wir aus anderen Cyklen schon kennen. Das erste Gemälde schilderte den Noah, dem die Taube den Oelzweig bringt; das zweite Bild stellte den Patriarchen

1) Tillémont, l'histoire ecclesiastique Tom. X, art. 47, p. 187. — Bähr, Gesch. der röm. Litteratur, Bd. IV, p. 66. — De Rossi a. a. O. p. 184. — Xaver Kraus, die Wandgemälde von St. Georg in Oberzell, p. 13. — Garr. Tom. I, 461. — Biraghi (inni miceri, Milano 1862, p. 151) hat die Epigramme mit den Hymnen des Ambrosius verglichen und mit Erfolg den Zusammenhang beider nachgewiesen (zitiert nach Garr. a. a. O. p. 461).

2) Repertorium für Kunstwissensch. 1891, Bd. XIV, p. 75.

3) Margarinus de la Bigne, bibliotheca patrum, Paris 1589, Tom. VIII, p. 1203.

Abraham dar, der die Sterne am Himmel betrachten soll, um die Grösse seiner Nachkommenschaft zu erkennen, und auch auf den zwei nächsten Bildern war er geschildert, wie er mit Sara den drei Engeln dient und den einzigen Sohn dem Herrn zum Opfer darbringen will. Auf dem fünften Bilde sah man Isaak der Rebekka entgegen eilen, auf dem sechsten den Jakob, der dem Vater die Speisen darreicht und den Segen vorausnimmt, auf dem siebenten denselben, wie er sich aus den gesprenkelten Schafen Labans (Gen. 30) eine Herde bildet. Vier Epigramme behandeln die Geschichte Josephs, doch können drei derselben nur auf ein Gemälde sich beziehen, so dass die Bilder übrig bleiben, wie Joseph den Brüdern seine Träume erzählt, wie sie ihn nach Aegypten verkaufen, und wie er die Liebe der unkeuschen Herrin verschmäht.

Von jetzt an verlieren die Verse den Zusammenhang und wir dürfen einen gewaltigen Sprung nicht scheuen, wollen wir das nächste Bild betrachten, das den Absalom schildert, zwischen Himmel und Erde mit den Haaren an einem Baume aufgehängt; Vers 13 ist der Geschichte des Jonas geweiht und zwar schildert der eine Titulus zwei Bilder, auf dem ersten wird der Prophet vom Hai-fisch verschlungen, auf dem zweiten speit er ihn ans Land. Die Himmelfahrt des Elias auf dem vierzehnten, Daniel in der Löwengrube auf dem fünfzehnten Bilde schliessen die historischen Darstellungen ab, denn die zwei letzten Verse scheinen Porträts des Jesaias und des Jeremias zu beschreiben und geben eigentlich nur versifizierte Zitate aus ihren Weissagungen.

Sind schon diese Darstellungen aus dem alten Testament recht lückenhaft und zusammenhangslos, so scheinen die vier aus dem neuen Testamente erhaltenen noch viel mehr der Ergänzung zu bedürfen. Der erste Titulus schildert die Verkündigung, der zweite beschreibt den auf altchristlichen Sarkophagen und später auch in den Miniaturen häufig wiederkehrenden Zachäus auf dem Baume, der dritte endlich den Johannes an der Brust des Herrn. Die Gründe, warum man für das erste Bild der ganzen Reihe mit der Ueberschrift:

Transfiguratio Domini in monte

einen besonders ausgezeichneten Platz am Triumphbogen oder in der Absis vorschlagen möchte, sind oben bereits erörtert.

Im Gegensatz zu den Versinschriften Paulins, die sich mit ermahnenden Worten direkt an den Beschauer wenden, oder zu denen des Rusticus, die auf die symbolischen Beziehungen unter den Bildern den Hauptnachdruck legen, begnügen sich die Verse des Ambrosius mit einer einfachen Schilderung des Dargestellten, in der allerdings auf die typologische Bedeutung einzelner Bilder hier und da hingewiesen wird. Dass den Bildern des neuen Testaments die des alten als Typen gegenübergestellt waren, lässt sich für keins der vier Bilder aus dem neuen Testamente nachweisen, und auch Mutmassungen über die Art und Weise, wie die Bilder in der Kirche angebracht gewesen sein mögen, erscheinen müssig, da wohl kaum die ganze Reihe ihrer Tituli erhalten ist.

Erscheint die Bedeutung des grossen Ambrosius als Epigrammdichter eine untergeordnete und vielfach angezweifelte, so tritt bei einem anderen in seinen Dichtungen von ihm nicht unabhängigen Schriftsteller diese Gattung der Poesie besonders in den Vordergrund. Es ist Ennodius, bis 504 Diakon in Mailand, dann bis zum Jahre 521 Bischof in Pavia, von dem es in seiner Grabschrift¹⁾ heisst:

*Templa deo faciens hymnis decoravit et auro,
Et paries functi dogmata nunc loquitur.*

Begnügt sich dieser Dichter in seinen Epigrammen auch meist mit Schilderungen allgemeiner Art oder mit historischen Angaben, so bieten doch zuweilen seine Verse auch direkte kunsthistorische Ausbeute. Ennodius war der Verfasser jener 13 Tituli, die in der Kirche des hl. Nazarius in Mailand unter den Bildern der 13 Bischöfe von Ambrosius bis auf Laurentius auf Veranlassung des letzteren angebracht waren und die in fünf oder mehr Distychen das Leben und die Thaten der Bischöfe schilderten, unter denen nur des letzten, um das Mailänder Kunstleben hoch verdienten²⁾ Laurentius mit den schlichten Worten gedacht wurde:

1) De Rossi a. a. O. Prooemium p. XXXIX. Corpus script. eccl. lat. VI; M. Felicis Ennodii opera omnia ed. Hartel, Wien 1882, p. 609.

2) Vgl. A. Mai a. a. O. Tom. V, p. 91, n. 2; p. 120, n. 3; p. 157, n. 4.
Steinmann, Tituli.

Restat quem longo servet rex inclytus aevo.

Die Sitte, das Gedächtnis der Bischöfe durch ihre an die Kirchenwände gemalten Bildnisse zu ehren, war gerade in Mailand eine sehr alte. Schon ums Jahr 315 liess nach einer allerdings nicht ganz sicheren Ueberlieferung¹⁾ in einer Mailänder Kirche S. Mirocle den ersten Bischof dieser Stadt bildlich darstellen und liess darunter ein Epigramm anbringen, das heute noch erhalten ist. Ausserdem befinden sich unter den wenigen Mosaiken, die noch in Mailand erhalten sind, sechs Bischofsbilder in S. Fausta aus dem 4. Jahrhundert, und dass endlich auch anderswo die Uebung, Bischofsporträte in den Kirchen anzubringen, bekannt war, lehrt uns ein Blick auf Rom und Ravenna. In Rom waren ja vor allem die Papstporträte in S. Paolo fuori le mura berühmt, aber auch der Liber pontificalis weiss von der Ausführung von Bischofsbildern zu berichten in den Lebensbeschreibungen der Päpste Agathon²⁾ und Johann VII.³⁾; in Ravenna können wir noch heute in San Vitale⁴⁾ und San Apollinare in Classe⁵⁾ die Bilder der Erzbischöfe dieser Stadt betrachten.

Grösseren Wert noch würden die inhaltlich sehr interessanten Verse des Ennodius besitzen, die in einem von einem näher nicht bekannten Armenius gegründeten, mit Märtyrerbildern geschmückten Baptisterium angebracht waren, wäre der Ort bekannt, wo diese Taufkapelle errichtet wurde. Der Titulus⁶⁾, der dieses Bild beschreibt, lautet also:

*Versus scripti agello⁷⁾, ubi filium Armeni angeli Christo
offerunt, qui paenitentiam egit.*

Suscipit oblatum, veniam cui contulit Jesus

Post culpas animae sunt holocausta dei.

Perge, puer, teneros superans bene conscius annos.

Victores iuvit candida vita pios.

1) Garr. I, p. 437. De Rossi a. a. O. p. 183, n. 22.

2) Liber pontificalis, Agathon (678—681) p. 354, n. XIV.

3) Liber pontificalis, Johann VII. (705—707) p. 385, n. I.

4) Garr. Tav. 259. 5) Garr. Tav. 267.

6) Ennodii opera ed. Hartel, p. 569, lib. II, 24.

7) Nach Garrucci a. a. O. I, p. 526 ist agellum Beiname des Baptisteriums.

Die Darstellung eines Kindes, das seine Uebertretungen bereut und von den Engeln dem Heiland als ein reuiges Schäflein zurückgeführt wird, ist ein ebenso schönes wie einzigartiges Motiv im altchristlichen Bilderkreise.

Die Worte:

perge, puer, teneros superans bene conscius annos

können nur auf einen noch lebenden Knaben bezogen werden, sonst wäre man versucht, ihn mit dem Sohne des Armenius zu identifizieren, über dessen Verlust Ennodius den Vater in einem noch erhaltenen Briefe¹⁾ zu trösten versuchte.

Hiermit haben wir die Versinschriften des Ennodius, soweit sie direkt mit Bildern in Zusammenhang stehen, erschöpft; er schrieb, wie schon oben gesagt, vor allem Verse allgemeinen Inhaltes für die Kirchen und Baptisterien Mailands. Auffallend erscheint es nur, dass unter der grossen Anzahl seiner Epigramme kein Titulus sich findet, der für eine der Kirchen Pavias bestimmt war, wo doch Ennodius lange Jahre den Bischofsstuhl inne hatte.

Es scheint, dass dieser Stadt eine hohe Kunstblüte für spätere Zeiten aufgespart war, als in ihr, der Hauptstadt der Langobarden, eine Kirche nach der anderen sich erhob. Denn dies Volk, einst wild und barbarisch, durch den Himmel und die Kultur Italiens gezähmt, vom Arianismus zum Katholizismus bekehrt, zeigte sich unablässig bemüht, den Himmel durch Bauen von Klöstern und Kirchen für früher begangene Schreckensthaten zu versöhnen²⁾.

Ueber den bildnerischen Schmuck der Hauptkirche Pavias, St. Michael, wissen wir nichts, doch ist der Titulus noch erhalten, der den Eingang der Kirche schmückte, von der Paulus Diakonus berichtet, dass sie schon im Jahre 662 in Pavia vorhanden gewesen sei³⁾. Sehr wichtige Kunde erhalten wir dagegen über die innere Ausstattung einer anderen, leider unbekannten, Kirche in Pavia, die sich auch zeitlich nicht anders bestimmen lässt, als indem wir nach dem Alter des Codex fragen, der die Inschriften überliefert hat. Derselbe wurde Ausgang des 8. Jahrhunderts

1) A. a. O. p. 38, 3.

2) Vgl. Gregorovius a. a. O. p. 452 ff.

3) De Rossi a. a. O. p. 165, 13.

geschrieben; die Tituli¹⁾ der Kirche würde man hundert Jahre früher ansetzen können, wenn man den in einem derselben genannten Thomas mit einem um die Neige des 7. Jahrhunderts in Pavia lebenden Diakon gleichen Namens mit Sicherheit identifizieren könnte.

Von den besonders interessanten Schilderungen aus der Apokalypse wurde oben schon gesprochen, wir kommen hier ausführlicher auf den Gegenstand zurück²⁾.

Es scheint, dass kaum ein anderer Stoff der Bibel die Phantasie der Christen so nachhaltig beschäftigte, wie die Apokalypse Johannis, was darin seinen Grund hat, dass man den Tag der letzten Wiederkunft des Herrn unmittelbar bevorstehend glaubte³⁾. Auch die Kunst bemächtigte sich des Gegenstandes, ja das Bild der 24 Heiligen, die dem Lamme ihre Kronen darbringen, wurde für den Triumphbogen der fast regelmässig wiederkehrende Schmuck. In der Kirche des Evangelisten Johannes zu Ravenna war, wie erzählt, auch das Absisbild der Apokalypse entlehnt, in dem Gott Vater dargestellt war, von zwölf versiegelten Büchern umgeben, und ebendorthier stammte auch der Inhalt einer Bilderreihe, die die ganze Nordwand der Kirche St. Peter in Weremouth zu schmücken bestimmt war⁴⁾. Erinnern wir uns endlich, dass in der eben erwähnten unbekannten Kirche in Pavia und zwar im Atrium ebenfalls Darstellungen aus der Apokalypse angebracht waren, so dürfte, nachdem das Vorkommen von Bildern aus der Offenbarung Johannis für Atrium, Hochwände des Mittelschiffes, Triumphbogen und Absis nachgewiesen ist, kein Raum

1) De Rossi a. a. O. p. 168, n. 18.

2) Vgl. über den artistischen Charakter der Apokalypse, Augusti, Beiträge zur chr. Kunstgeschichte I, p. 90.

3) Diese Anschauung begegnet uns auch in den Tituli. So heisst es bei Paulin von Nola:

— — — — — instat
Summa dies: prope iam Dominus iam surgere somno
Tempus — — — — — (vgl. oben p. 00).

4) The complete works of venerable Bede ed Giles, vol. IV, p. 368: . . . „Imagines visionum Apokalypsis beati Johannis, quibus septentrionalem aequae parietem ornaret.

im Gotteshause übrig sein, den man nicht mit derartigen Bildern schmücken zu dürfen glaubte.

Uebrigens ist mit den apokalyptischen Darstellungen im Atrium die Kunde noch nicht erschöpft, die von dem Bilderschmuck dieser Kirche in Pavia erhalten ist. Wir hören durch einen Titulus noch von einer Kreuzdarstellung, wenn es heisst:

En me purpureo decoravit sanguine Christus [De Rossi p. 108 u. 19];

es wird ferner ausführlich ein Gemälde geschildert¹⁾, auf welchem Christus als Drachen- und Schlangentöter dargestellt war, von Engeln und Menschen umgeben, die ihm anbetend dienten.

Nicht nur der Name der Kirche, deren schlichten Schmuck wir zum Schluss betrachten wollen, ist uns bekannt, sondern auch der Gründer, denn die Ueberschrift des Titulus nennt beide mit Namen, wenn es heisst:

In ecclesia beati Anastasi quam construxit Leutbrandus rex in Italia.

Luitprand († 742), der 32 Jahre lang, milde und tapfer zugleich, das Volk der Langobarden beherrschte, hat auch durch kirchliche Stiftungen einen Namen sich erworben; in dieser Kirche des hl. Anastasius, die er in Olonna, einer Vorstadt Pavias, gründete, interessiert uns nur das einfache, wahrscheinlich über dem Eingang angebrachte Bild, von dem es heisst:

Continet ista manus mundum prosternit elatos
Et humiles erigit, juste miserata roganti.²⁾

Hier waren weder Luitprand selbst noch Christus dargestellt, wie behauptet worden ist, sondern wie, dem titulus folgend, auch De Rossi annimmt, die Hand Gottes, die uns so häufig in den Mosaiken Roms und Ravennas als krönender Abschluss der Absisbilder begegnet ist.

Damit ist in grossen Zügen die Zeichnung der Tituli und ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte Italiens vollendet; doch bevor

1) De Rossi a. a. O. p. 168, n. 20.

2) De Rossi a. a. O. p. 169, n. 22.

wir über die Alpen wandern, ist die Frage zu beantworten, wer waren die Dichter der Tituli und welches waren die leitenden Gesichtspunkte, die ihnen bei Abfassung ihrer Epigramme vorschwebten?

Den Dichtern der Tituli hat De Rossi im Prooemium des 2. Bandes der *Inscriptiones urbis Romae* (p. XXXIV. ff. §. 10 u. 11) eine eingehende Studie gewidmet, in der er betont, dass nicht nur unbekannte Grammatiker und Versmacher als Verfasser versifizierter Inschriften anzusehen sind, sondern dass berühmte Dichter, Gelehrte und Geistliche hohen Ansehens nach dieser Richtung hin thätig waren. Ja, es giebt kaum einen Namen unter den grossen Männern der Kirchengeschichte jener Zeit, der nicht als Verfasser eines Epigramms angesprochen werden könnte. Die ältesten und vornehmsten Vertreter dieser Poesie waren gegen den Schluss des 4. Jahrhunderts in Rom Papst Damasus¹⁾, dessen Epigramme, wie wir sahen, vor allem als Grabinschriften dienen sollten, in Mailand Ambrosius, welchem ausser den kurzen Inschriften für Mailänder Kirchen²⁾ auch jener interessante Inschriftenkreis für Gemälde der Kirche des hl. Ambrosius³⁾ zugeschrieben wird. Ueber beide ragt Paulin von Nola als Dichter bilderbeschreibender Verse hervor, der sich auch ausführlich, wie kein anderer über Anlage und Bestimmung seiner Verse dem Freunde S. Severus gegenüber ausgesprochen hat. Auch sein Zeitgenosse, der hl. Hieronymus, verfasste Epigramme, wie die Grabschrift der im Jahre 404 verstorbenen hl. Paula, und selbst von Augustin existieren kurze Verse für den Tisch eines Tricliniums⁴⁾ und für die Absis einer Cella⁵⁾, auf die wir ihres inhaltlichen Interesses wegen später zurückkommen werden.

Natürlich konnte das Beispiel so grosser Männer nicht ohne Nachfolge bleiben; in Ravenna betrachteten wir die Verse, mit denen Neo seine Kirchen schmücken liess, in Mailand dichtete Ennodius eine Reihe von Epigrammen für Kirchen, Baptisterien

1) De Rossi a. a. O. Index p. 510.

2) De Rossi a. a. O. p. 159 et seqq., p. 176 et seqq., p. 182.

3) De Rossi a. a. O. p. 184. 4) De Rossi a. a. O. p. 279.

5) Bull. di arch. chr., serie IV, 5, p. 150.

u. s. w., in Spoleto endlich blühte im 5. Jahrhundert eine förmliche Schule von Epigrammdichtern.

Ja, selbst die Päpste im 4., 5. und 6. Jahrhundert schämten sich nach dem Beispiel ihres Vorgängers Damasus der Epigrammdichtung nicht; Liberius (352—366) und Siricius¹⁾ (384—399) sind als Dichter von Grabschriften bekannt; in dem Absidentitulus der Basilika der hl. Felicitas stattet Bonifacius der Märtyrerin seinen Dank für geleisteten Schutz in grossen Gefahren ab, und unzählige Male rühmen sich die Päpste als Gründer oder Restauratoren der Monumente, womit allerdings nicht gesagt ist, dass sie stets selber die Verfasser waren. Sogar für den grossen Papst Leo (440—461), meint De Rossi, könne man den Ruhm des Epigrammdichters in Anspruch nehmen. Es heisst von den bekannten Versen²⁾ der beiden Apostelfürsten auf dem Triumphbogen in S. Paolo fuori le mura, dass sie „studio Leonis pontificis“ unter die dort angebrachten Bilder der Apostel geschrieben wurden, was vielleicht heissen soll, dass er sie auch selbst verfasste. Jedenfalls verdienen die Tituli hier einen Platz; es heisst von St. Peter:

Janitor hic caeli est, fidei petra culmen honoris
Sedis apostolicae culmen et omne decus.

und von St. Paul in Anlehnung an Apostelgesch. cap. 9 v. 15:

Persequitur dum vasa dei fit Paulus et ipse
Vas fidei electum gentibus et populis.

Unter den Nachfolgern Leos scheint Symmachus (498—514) am meisten als Epigrammdichter thätig gewesen zu sein, dann aber stockte in den schweren Zeiten, die mit dem Einfall der Langobarden über Italien hereinbrachen, die Pflege der Künste und Wissenschaften; doch kennen wir selbst von Gregor dem Grossen, der sonst für die Künste des Friedens wenig Zeit fand, ein Epigramm zum Schmuck seines eigenen Bildes bestimmt³⁾.

1) De Rossi a. a. O. p. 83—87.

2) De Rossi a. a. O. p. 68, n. 33 u. 33a.

3) De Rossi a. a. O. Prooemium § 10.

Die andere Frage nach Tendenz und Zweck ¹⁾ der Tituli an den Wänden der Kirchen drinnen und draussen haben wir oben schon gestreift, wenn wir nachwiesen, dass dieselben zur Erklärung der symbolischen Bilder in der Absis und an den Eingängen, der typologischen Beziehungen zwischen den Gemälden aus dem alten und neuen Testament an den Hochwänden des Mittelschiffes einfach nicht entbehrt werden konnten. Aber wenn wir auch hier von den historischen Tituli absehen, die ja unter den Absisbildern in Rom vor allem so häufig wiederkehren, den Gründer der Kirche und den Titelheiligen preisen, werden in anderen Versinschriften auch noch andere Zwecke verfolgt. Wieder ist es Paulin von Nola, der uns den klarsten Aufschluss giebt über den Zweck, den er mit den Bildern und Versen in seinen Kirchen verfolgt.

Wenn die Landleute, so klagt er ²⁾, in grossen Scharen zum Fest des hl. Felix nach Nola herbeiströmten, so war es oft vorgekommen, dass sie durch grosse Gelage, wobei des Guten im Essen und Trinken leicht zu viel gethan wurde, an den langen Feiertagen sich die Zeit vertrieben. Da schien es dem edlen Bischof eine viel würdigere Beschäftigung, wenn sie in den Kirchen der Heiligen sich ergingen und dort die zu diesem Zweck angebrachten Gemälde betrachteten, deren Tituli sie aufforderten, den alten Adam auszuziehen oder, wie Isaak sich dem Herrn als Opfer darzubringen.

Nicht immer beschränkte sich der Zweck der Tituli darauf, symbolische oder typologische Bilder zu erklären oder erbauliche Betrachtungen über die Gemälde selbst anzuregen, sehr nachdrücklich macht sich ausserdem ein lehrhaftes Element in ihnen geltend. Häufig dienten die Tituli dann nur dazu, wie in dem Inschriften-

1) Auf die bemerkenswerte Erzählung Gregors von Tours, dass ein armer Sklave, indem er Inschriften und Bilder einer Kirche fleissig studierte, Lesen und Schreiben lernte, muss hier wenigstens hingewiesen werden, wenn auch ein solcher Gebrauch mit diesen Bildern und Versen ursprünglich nicht beabsichtigt gewesen sein mag. [Gregor von Tours, *vitae patrum* lib. XII, c. 2 (*Script. rer. Meroving.*, Tom. I, p. 713): „Videns autem saepius in oratorium litteras super iconicas apostolorum reliquorumque sanctorum esse conscriptas, exemplavit eas in codice.“]

2) *Carmen Natale* IX, v. 542 ff. 3) De Rossi a. a. O. p. 424.

kreis des Ambrosius, das im Bild ausgesprochene mit Worten zu wiederholen, einfach um den Unkundigen zu leiten, und seinem Gedächtnis nachzuhelfen. Endlich bediente man sich ihrer dann auch, um Glaubenssätze und Dogmen der Kirche zur Kenntniss des Volkes zu bringen, wie in der Kirche des hl. Silvester Coelestinus (422—432) in einem Titulus einen Teil des Credo wiedergab, und wie Papst Sixtus im Lateranischen Baptisterium Verse anbringen liess, die von der Erbsünde, von der Erweckung und von der Wiedergeburt durch die Taufe handelten. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht eine Stelle in den Sermones des Augustin, deren Kenntniss wir wiederum De Rossi¹⁾ verdanken. Hier sagt der grosse Kirchenlehrer von einigen Versen, die er in einer von ihm dem hl. Laurentius im Jahre 424 in Hippo errichteten Cella hatte anbringen lassen:

„Quid vobis plus dicam et multum? Legite quatuor verus, quos in cella scripsimus; legite tenete et corde habete ut omnes teneant ideo pauci sunt, ut omnes legant ideo publice scripti sunt. Non opus est, ut quaeratur codex; camera illa codex vester est.“

In der Absis der Cella also stand mit vier Versen in kurzen Worten der Inhalt der Predigt zu lesen, die Augustin seiner Gemeinde gehalten hatte, und deren Grundzüge er ihnen so dauernd übermitteln wollte, gewiss eine höchst bemerkenswerte, aber doch nicht ganz einzigartige Erscheinung. Wir erinnern uns, dass auch aus den Versen des Arator, die derselbe über die Apostelgeschichte verfasst und in S. Pietro ad Vincula vorgetragen hatte, einzelne Bruchstücke zum Schmuck der Wände verwandt, ja sogar durch Bilder erläutert wurden; wir rufen uns ferner die Grabchrift des Ennodius ins Gedächtniss zurück, von der es heisst:

*Templa deo faciens hymnis decoravit et auro,
Et paries functi dogmata nunc loquitur.*

Alle diese Zeugnisse aber sind von höchster Wichtigkeit, weil sie uns die Predigt als eine der Quellen für Kunstdarstellung schon in dieser Epoche erkennen lassen, ebenso wie die Hymnen

1) Bull. di arch. christ. ser. IV, 1887, p. 150.

und die liturgischen Gebete mit bildlichen Darstellungen in engeren Beziehungen standen. Liess doch auch Ennodius die Kirchenwände mit Hymnen zieren; die Geschichte eines Psalms liess Neon an der Wand darstellen; der Vers¹⁾:

*Solve iubente deo terrarum petre catenas,
Qui facis ut pateant caelestia regna beatiss.*

begegnet uns sowohl unter den Inschriftssammlungen, wie unter liturgischen Gebeten, wobei allerdings die ersteren die Quelle für die letzteren abgaben.

Gewiss schöpften aber auch die Künstler direkt aus der Bibel, aus welcher auch einzelne Sprüche an den Wänden angebracht zu werden pflegten²⁾, gewiss wird es häufiger vorgekommen sein, dass der Besteller dem Künstler genau angab, welche Szenen aus der Bibel er dargestellt zu sehen wünschte, wenn auch sicherlich nicht alle so sorgfältig die Gegenstände auswählten, wie die Frau des Bischofs von Clermont³⁾, die mit der Bibel in der Hand in der Kirche sich niederliess, und den rings um sie beschäftigten Malern Bild für Bild angab, welches sie dargestellt zu sehen wünschte.

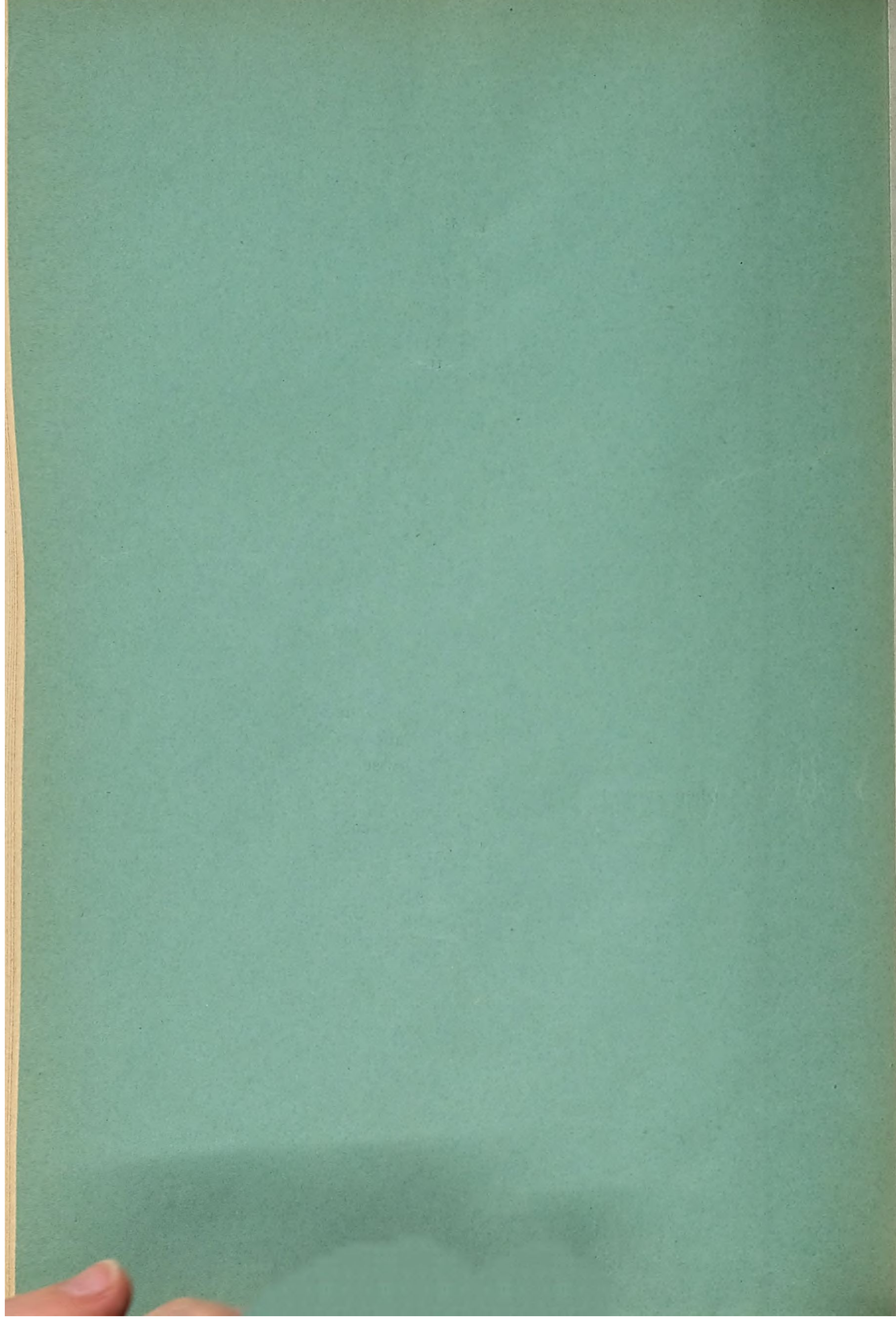
Was aber so unmittelbar aus der Bibel geschöpft wurde, das mochte auch oft nur mit der Bibel in der Hand verständlich sein, und darum heisst es von den aus der Apokalypse geschöpften Bildern des unbekannten Gotteshauses in Pavia, in dem schon oben angeführten Titulus:

*Aut si tota cupis, lector, cognoscere gesta
Egregium sancti librum scrutare Johannis.*

1) De Rossi a. a. O. p. 254, n. 5.

2) Ambrosius ad virginem lapsam c. 6 § 24. Opp. ed. Ben. T. II, p. 311. Vgl. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, p. 825.

3) Scriptorum rerum merovingarum, Tom. I; Gregorius, Turonensis opera lib II, 17: . . . tenebat librum in sinum legens historias actionis antiquas, pictoribus indicans, quae in parietibus fingere deberent.





Steinmann, Ernst,

Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI.
Jahrhundert erster Teil

1892

H.eccl. 1112 v

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11614030-3